

O dionisíaco e o apolíneo na poética de Salgado Maranhão: o êxtase e o estático

Edimilson de Almeida Pereira¹

Pós-doutor em Literatura Comparada– Universidade de Zurique
Professor Titular da Faculdade de Letras - Universidade Federal de Juiz de Fora.

Fabrcio Tavares de Moraes²

Graduando em Letras - Universidade Federal de Juiz de Fora

Introdução

Por meio de fontes históricas e literárias, é possível avaliar, em diferentes contextos sociais, o grau de maior ou menor importância atribuída à figura do poeta. O fato é que, mesmo quando essa importância foi restringida em função da entrada de novos agentes na cena social (tal como as figuras do romancista ou do político, por exemplo) que passaram a disputar a preferência do público com o poeta, ainda nestas circunstâncias, não se pode deixar de admitir que a voz do poeta ainda soa com um sentido próprio. Isto é, o poeta, em atividade ou silenciado, quando tange o verbo da poesia sinaliza para o sujeito e para a sociedade que há valores outros, além do pragmatismo cotidiano, através dos quais o ser humano pode reaproximar-se da origem de si mesmo e do mundo.

Em função disso, reconhece-se que os *aedos* na Grécia, os *vates* romanos e os *griots* africanos foram os responsáveis por preservar e ampliar, através do canto e da *performance*, os mitos e a história de suas respectivas comunidades. Por conta da atuação desses agentes – responsáveis pela fixação de imagens de heróis nacionais e de fatos extraordinários, os indivíduos, em diferentes contextos, apreenderam aspectos referentes à sua trajetória pessoal, bem como relativos à formação de seus grupos. Em suma, os poetas antigos eram identificados simultaneamente como agentes de entretenimento e senhores do conhecimento, razão pela qual desenvolveu-se em várias comunidades o consenso de que eles podiam transitar entre os planos divino e humanos.

Contudo, a partir do advento da modernidade, o poeta foi gradativamente relegado a um segundo plano, – como é possível analisar no soneto “O albatroz” de Baudelaire que discorre sobre o distanciamento moderno entre o poeta e o público - o que, todavia, não o exclui a possibilidade de ele continuar a desempenhar, em alguns contextos, a função de arauto capaz de anunciar verdades sublimes e profanas, enfim as contradições, às vezes obscurecidas e que, no entanto, constituem o sujeito. Nessa direção, afirma Cassiano Nunes: “A trivialidade absorvente do dia-a-dia nos encobre a

¹ Orientador do projeto: Viagens por outros mares: diáspora africana e seus mapas literários. - CNPq

² Bolsista de iniciação científica - CNPq

verdade. Toda a obra de arte tem, pois, entre outras, a função de revelação, de desvelação. Ela nos liberta da nossa sonolência, da nossa semicegueira.” (NUNES, 1985, p. 30).

Considerando, pois, a mudança de atuação do poeta na ordem social, tomaremos como referência para a análise dessa problemática, a obra do poeta maranhense Salgado Maranhão. Um dos aspectos que torna interessante essa empreitada é a presença e a convergência de variadas tendências estéticas e culturais, que se relacionam para formar um todo poético, permeado por tensões oriundas do campo estético e social no qual atua o poeta. Aspectos da filosofia oriental, questões referentes à afro-descendência e a discussão acerca da articulação do discurso poético (metalinguagem) se entrecruzam na obra desse autor, tendo como suporte o rigor da composição textual.

A atuação de Salgado Maranhão no circuito literário brasileiro ocorre nos anos iniciais da década de 1970, através do movimento da poesia marginal que se articulou nos grandes centros urbanos da época.¹ O cotidiano citadino e as questões sociais então vigentes eram o foco de interesse de tal movimento poético, formado em sua maioria por jovens que se insurgiam contra o clima de hostilidade e desencanto que pairava na sociedade brasileira, pressionada pelas medidas restritivas da ditadura militar instaurada em 1964. Marcada por um tom³ de insubordinação e revolta, a poesia começa a ser utilizada como instrumento de crítica social. Contrapondo-se à inexorabilidade política daquele tempo, os jovens poetas trabalham os seus textos de maneira irônica e irreverente, e “o sentimento de asfixia experimentado no dia-a-dia é trabalhado com amor e humor”. (HOLLANDA e PEREIRA, 1982, p.54).

A criação poética de Salgado Maranhão se dá através de um disciplinado e concentrado esforço de composição, o que faz do seu texto literário, assim como o de outros autores, uma "construção voluntária e intencional" (VALENTE, revista Alceu online, 2003). Apesar de não se desvincularem totalmente da subjetividade do poeta, os poemas são, além de tudo, o resultado de um labor consciente da linguagem que oferece ao leitor, não apenas o gozo estético, mas também uma nova visão do mundo e da realidade. O trabalho do poeta sobre o seu texto o resulta em esmerada reflexão sobre a sua própria obra, de modo que o investimento no discurso metalingüístico constitui um dos veios mais vigorosos de sua obra.

Partindo desses pressupostos, nosso objetivo é analisar a maneira como o poeta Salgado Maranhão apropria-se de aspectos variados das tradições africanas, ao mesmo tempo em que as mescla a outros elementos culturais oriundos das mais diversas procedências construindo, assim, um mosaico no qual coexistem, em relações de diálogo e tensão, diferentes elementos socioculturais. A fim de situarmos a análise aqui proposta, é oportuno ressaltar o conceito de “cultura”, tal como proposto por Stuart Hall:

³ Para maior aprofundamento sobre a questão da poesia marginal, consultar: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981 e ainda CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Apoesia marginal dos anos 70*. Rio de Janeiro: Scipione, 1995.

A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu “trabalho produtivo”. Depende de um conhecimento da tradição enquanto “o mesmo em mutação” e de um conjunto efetivo de genealogias. Mas o que esse “desvio através de seus passados” faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar. (HALL, 2003, p. 44).

Nessa direção, Hall apresenta uma nova conceituação da cultura e identidade do indivíduo pós-moderno, anteriormente visto como um sujeito centrado e bem estabelecido no seio de uma sociedade, mas reconhecido agora como um “errante”, que busca um local onde possa centrar a sua identidade cabalmente, reunindo em si múltiplas matrizes culturais durante o processo de formação de sua identidade. Hall ainda afirma que “as identidades, concebidas como estabelecidas e estáveis, estão naufragando nos rochedos de uma diferenciação que prolifera” (HALL, 2003, p.44). Portanto, nesse sentido, analisaremos a poética do poeta Salgado Maranhão, que figura o indivíduo da atualidade - perpassado por diversas e diferentes matrizes culturais que atuam sobre a sua identidade - arrogando sobre si as crises e questionamentos oriundos da situação moderna.

Tendo esses aspectos em vista, pode-se dizer que os poemas de Salgado exprimem um esforço de representar a constante mudança da realidade imediata, e conseqüentemente, o poeta “executa inesperadas metamorfoses do real, reinventando-o, refazendo-o em metáforas que o iluminam, em alguns versos memoráveis” (ESPÍNOLA *apud*: Maranhão, ano 2002). Nesse sentido, a tentativa de captar a transitoriedade do real proposta pelo poeta engendra uma linguagem de “desautomatização”, segundo o conceito dos formalistas russos, uma vez que a racionalidade e a leitura habitual do mundo não são capazes de abarcar e acompanhar a volubilidade e a transformação da realidade. Ainda cabe ressaltar a respeito da obra de Salgado Maranhão que “à transitoriedade do presente, soma-se a impossibilidade tanto de se controlar o futuro num mundo feito de contingência quanto de se libertar da herança do passado” (VALENTE, revista Alceu online, 2003). É justamente por essa busca de fixação no texto poético da realidade fugidia que o autor se entrega a um elaborado e consciente esforço de composição. Tal disciplina e capacidade de concentração, Salgado herdou da contemplativa filosofia oriental, segundo o próprio autor afirma em um depoimento:

foi na cultura oriental que encontrei um caminho e um meio de sobrevivência que não brigam com a poesia. O jornalismo diário, pelo seu exclusivismo e pela sua urgência intrínseca, não deixa espaço à reflexão. E a poesia é uma prática contemplativa, cozinhada em fogo brando, representa o sentido maior da minha vida. Nesse ponto, o modo de pensar oriental trouxe harmonia à minha natureza, trouxe a noção de equilíbrio no caos e de caos no equilíbrio, diferente da visão ocidental que dicotomiza corpo e mente, desconhecendo o percurso da alquimia interna. (In <http://www.secrel.com.br/jpoesia/SMaranhao.html>)

Com esses elementos iniciais, analisaremos o modo como Salgado Maranhão trabalha aspectos aparentemente díspares entre si através de um apurado trabalho da palavra.

O equilíbrio perante as oscilações na poética de Salgado Maranhão: o poeta na corda bamba

Salgado Maranhão tem como marco em sua carreira literária sua participação na antologia intitulada *Ebulição da escrituratura: treze poetas impossíveis*, publicada em 1978. A referida antologia reuniu treze poetas que eram, em sua maioria, jovens dos grandes centros urbanos, oriundos do movimento da poesia marginal.

Embora o nome dessa antologia possa, num primeiro momento, sugerir que existe nela unicamente uma preocupação com a questão étnica, devido ao jogo de palavras entre “Ebulição da Escrituratura/ Abolição da Escravatura”, o que ocorre na verdade é uma tentativa dos poetas de libertar a palavra das heranças formalistas (como por exemplo, o Concretismo e as conquistas estéticas da Geração de 45) que receberam e das amarras da censura que vigorava na década de 70. Como o próprio Salgado afirma no prefácio da antologia: “A poesia do Grupo Ebulição da Escrituratura 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, 1978, p.10)

Dito de outro modo, a poesia de Salgado Maranhão procura libertar a palavra de seu caráter usual (com a qual nos deparamos diária e cotidianamente), desvinculando-a das amarras do convencionalismo, e, através de um sofisticado trabalho poético experimentar a polissemia da palavra, expandindo indefinidamente as suas significações. Nesse sentido, as palavras se desdobram em suas múltiplas e possíveis interpretações, ao mesmo tempo em que interagem entre si, a fim de formar o corpo coeso do poema. É por essa razão que nos poemas de Salgado se encontra presente uma “escrita ascética (quase sem palavras)” visando a “sinergia do signo” (MARANHÃO, 2002, p.103). Ao distender ludicamente a palavra e ao expandir a sua significação imediata, o poeta impede que esta se esgote.

A resignificação assumida pela palavra, produzida de forma proposital pelo poeta, causa no leitor certo estranhamento que altera o curso normal de suas interpretações e certezas, levando-o a novas percepções e experiências. Como o próprio Salgado afirma em uma entrevista: “(...) cada rasgo de autêntica poesia nos ensina a desconfiar das certezas. Nos revela, através da linguagem, a força sutil que dá vertigem ao esqueleto das palavras” (SOUZA, revista Agulha online, 2003). Através de suas observações, o poeta nos leva a crer que a fragilidade e a efemeridade da existência humana podem ser compensadas através da perenidade e imanência da palavra poética. Segundo essa perspectiva, o poema possui o poder de fixar as experiências e percepções da existência caracterizada pela transitoriedade. Tal é o desejo do poeta descrito no poema “Sol Sanguíneo” que abre o livro de mesmo nome:

Voltar ao desolado abrigo

da terra
 chá.
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.

Percebe-se pela leitura do poema, que a “terra chá” é uma metáfora da palavra poética, terreno que deve ser conquistado pelo poeta, mas que se apresenta simultaneamente como abrigo e desolação. Como os versos sugerem, a palavra “assiste da despensa” – uma vez que ela se encontra à espera para ser transformada em poesia – “ao rapto da existência”, pois a vida humana nada mais é do que um “sopro itinerante”, fugaz e passageiro. A palavra atemporal assiste à inexorável temporalidade da existência humana. A poesia de Salgado, construída sobre a base de uma transcendental contemplação da condição humana, busca através de uma escrita voluntária e consciente apreender a transitoriedade do viver, como bem observa Luiz Fernando Valente: “Ainda que, qual flor brotando da terra, surja organicamente das experiências pessoais do poeta, o poema é também uma construção que conduz a uma nova visão do mundo para além da precariedade da existência humana.” (VALENTE, revista Alceu online, 2003).

Entretanto, as frágeis conjunturas que constituem a vida humana, suas efêmeras percepções e suas perspectivas instáveis não podem ser captadas de maneira simples pela linguagem. Daí a necessidade de romper a “borda da linguagem” e de trabalhar nos limites da significação, conforme sugere o poeta: “Sou uma pessoa que escreve na borda do sistema lingüístico. Explorando, ao máximo, a dimensão polissêmica das palavras. Puxo por elas, faço-as falar aquilo que não querem falar” (SOUZA, revista Agulha online, 2003). Seguindo essa perspectiva, Salgado se assume como um transgressor da linguagem, recriando-a, tal como demonstra o poema “Sol Sanguíneo”:

E – bardo – romper
a borda,
 rasgar o hímen
da linguagem
 que capta
em sua teia,
os inquilinos do assombro.

O trabalho acurado com a palavra e a universalidade da poesia são resumidos no substantivo “bardo” (os antigos cantores celtas). Já o “romper a borda” e o “rasgar o hímen da linguagem” retratam a transgressão da linguagem realizada pelo poeta, uma

vez que apenas corrompendo o seu estado original, poder-se-á chegar à apreensão da volubilidade da vida.

Assim sendo, o poeta e a palavra relacionam-se por meio de um mutualismo único. A poesia se torna então o fruto de uma escolha deliberada entre duas partes: o poeta escolhe a palavra, que por sua vez escolhe o poeta. Como observa Ítalo Meneghetti Filho: “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, revista Garrafa online, 2008). Desse relacionamento, nasce a indagação acerca do fazer poético e da função do poeta, tema que permite a Salgado Maranhão enveredar pelos caminhos da metalinguagem. Esse traço adquiriu tal relevância que, segundo Samira Chalhub, “o poema que se pergunta sobre si mesmo e, nesse questionamento, expõe e desnuda a forma com que fez a própria pergunta é um poema, digamos assim, marcado com o signo da modernidade.” (CHALHUB, 2005, p.42). Além do mais tal gênero de poema “constrói-se contemplando ativamente a sua construção. (...) É uma tentativa de conhecimento do seu ser, uma forma peculiar e singularíssima de *episteme*, deixar à mostra os recursos que usa para formular sua questão” (CHALHUB, 2005, p.42).

A metalinguagem, segundo Chalhub – estabelecendo um contraponto ao conceito de aura, desenvolvido por Walter Benjamin no artigo “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, indica “a perda da *aura*, uma vez que dessacraliza o mito da criação, colocando a nu o processo de *produção* da obra” (CHALHUB, 2005, p.42). Segundo Benjamin, as técnicas de reprodução surgidas com a Revolução Industrial seriam as responsáveis pela gradual perda da “aura” das obras artísticas, dado que a reprodução desenfreada destas extinguiria a noção de singularidade da obra de arte. Dessa forma, quando Salgado Maranhão reflete sobre o próprio fazer poético está, na verdade, demonstrando que o poema, assim como toda obra de arte, é o resultado não de uma inspiração divina e alheia ao poeta, mas sim de um trabalho consciente e voluntário. Assim, a visão do poeta como ser privilegiado, como instrumento no qual o dom da criação se manifesta é suplantada para dar lugar à visão do poeta como um sujeito entre outros sujeitos, empenhado na realização de uma tarefa que escolheu desempenhar.

Eis a feição do poeta moderno: homem que se perde na multidão de tantos outros homens. A aparente sublimidade de sua função é substituída na linguagem moderna e, particularmente, na escrita de Salgado Maranhão, pela aceitação de sua condição de homem sujeito às mesmas sensações inerentes a todos os indivíduos. O sublime é enxertado no cotidiano, o abstrato é absorvido pela realidade imediata e, por fim, o poema se torna carne pelas mãos de Salgado Maranhão, pois como diria Geraldo Carneiro: “Como um samurai, Salgado procura domar a metafísica, submetê-la à órbita do corpo” (CARNEIRO, *apud*. MARANHÃO, ano 1996). Como sujeito do seu tempo e inextricavelmente ligado às circunstâncias e aspectos sociais que o rodeiam, o Salgado Maranhão analisa os fatos cotidianos submetendo-os, por vezes, a questionamentos paradoxais. Questões sociais e eventos cotidianos são trabalhados pelo poeta que vê profundidade e matéria de reflexão na simplicidade do prosaico. Tudo que não é considerado digno de atenção, o que passa despercebido pelos outros, é o que o “artífice” Salgado Maranhão apreende, analisa e por fim transforma

em poesia, e esta, como diria Carlito Azevedo, constitui-se como uma “poesia colhida ao rés da existência, no banal e no fortuito (...)” (AZEVEDO, *apud*: MARANHÃO, ano 1995).

Como o próprio Salgado Maranhão canta em seu poema “Corda bamba”, que abre o seu livro “Palávora”, definindo a atual condição do poeta perante as inúmeras contradições modernas:

O poeta corre o risco
Entre o amor livre
E a palavra.
Está sempre atrás do pano
Em plena corda bamba
Do mistério.
E atravessa submerso as metrópoles
Dos olhares
Feito um louco solitário
Que come fogo.

O imaginário citadino e o feminino: Eros e civilização

É nessa busca pelo trivial que o ambiente citadino encontra espaço na poética de Salgado Maranhão, justamente por ser o lugar onde o prosaico se multiplica e onde o indivíduo moderno se depara com alguns dos seus muitos dilemas e contradições. Em outros termos, o poeta trabalha com o ambiente urbano, tido muitas vezes como um antro de horror e de desumanização, naquilo que concerne às questões sociais que dele se originam. Como observou Pedro Lyra no prefácio do livro “Palávora”, a respeito da parte denominada “Dez limites”: “O tema central aqui é a cidade, com todo o amálgama desumanizado e desumanizante dos seus contrastes e exageros, carências e distorções, onde a obsessão da ‘vantagem’ pessoal confundida com autoafirmação faz do respeito ao outro o grande ausente” (*apud*: Palávora). Vejamos de que maneira Salgado Maranhão se apropria da realidade desafiadora desenhada nas áreas urbanas:

esta cidade que se dá
- úbere de serpente -
murmuralha
jardins de cães
balabaila
alegria em pó
luminosos
dentifrícios

drops
dor.

finge que me chama
em chamas

- transexsymbol –
esta saga
 esta cidade
sagacidade.

sei que há tropel
de ruelas
 na noite
rumor de máquina
a esquartejar sonhos.

Na cidade coexistem movimentos de forças antagônicas que, por um lado, revelam o seu poder de seduzir e fascinar e, por outro, o seu poder de provocar repugnância e terror no sujeito que transita através dela. O erotismo e a sensualidade presentes na urbe exercem considerável fascínio, porém, às vezes, tal experiência é suplantada pela aversão que a barbárie e a violência, forças atuantes na cidade, provocam no sujeito. Uma das conseqüências desse conflito é que, em determinadas circunstâncias, que fascina o transeunte, apesar de natureza efêmera, desaparece, dilui-se, restando ao sujeito apenas um sentimento de abandono e de desilusão. Eis o que se depreende, por exemplo, do poema “A cidade”:

Espaços da cidade
agônica
fluem com os bárbaros
insurretos. *Noiados*.
Sem visgo de afeto
que adoce as ranhuras.

Quito ao meu olhar
 virtual
sua cota de sonhos:
gatas de chocolates
e bundas avulsas.

Que passam e não me agendam
em nenhum amanhã.

(Egos de bife e batom.)

Estrelas de carne e faíscas
entrefodem-se no Olimpo.

O poeta se refere à cidade como um espaço agônico, que se revolve em seus estertores, justamente porque nela “fluem bárbaros/ insurretos” (MARANHÃO, 1996, p.27). Diante desse cenário de desolação, despido de vontade para suportá-lo, o sujeito se desloca de maneira errante; por isso, ele desvia o seu olhar em busca de elementos que o confortem ou que apenas lhe dêem certo prazer, embora efêmero e volátil; no presente caso, o erotismo e a pulsão erótica desencadeado pela exibição do corpo feminino. Nota-se nesse poema a utilização da linguagem coloquial, para

denunciar a banalização dos desejos, em geral traduzidos pela possibilidade de possuir objetos transitórios. Nesse sentido “gatas de chocolate” e “bundas avulsas” sintetizam a crítica a uma realidade que se impõe pela superficialidade, embora lancem mão de experiências decisivas da experiência do sujeito, tal como o apelo à sensualidade e à força do erotismo.

Como dito anteriormente, a sedução do observador se desfaz para dar lugar a uma sensação de perda e incompletude justamente porque as fontes de prazer erótico que ele deseja – as mulheres – “passam” (o verbo enfatiza a transitoriedade desses prazeres) que não estão ao alcance do sujeito (“não me agendam em nenhum amanhã”). Num primeiro momento, a imagem dessas mulheres que seduzem o homem, submetendo-o ao seu fascínio, para em seguida desiludi-lo, remetem-nos a algumas figuras femininas mitológicas que, insurgindo-se contra a ordem patriarcal e contra os modos de pensar da sociedade, exercem profunda atração sobre a mentalidade masculina. Tais mulheres, presentes em diversas mitologias, fizeram uso de seu poder de atração como um instrumento de guerra contra o masculino e todas as suas prerrogativas sobre o feminino. Figuras mitológicas como Lilith, do universo hebraico, ou Circe e as Sereias da mitologia grega sempre conturbaram a psicologia masculina a ponto de subjugar-las.

Cabe ainda ressaltar que, ao mesmo tempo em que deifica a mulher e exalta a cidade, o poeta utiliza, no verso final, o neologismo de aspecto coloquial “entrefodem-se” para destacar o aspecto profano que também permeia o ambiente citadino e o campo de ações do feminino. E, ainda no último verso, o poeta faz menção ao Olimpo, a morada dos deuses gregos, em nítida contraposição com o termo “entrefodem-se”, talvez para se referir à mulher como um elemento pertencente à esfera do divino e do humano. A respeito disso, o poeta nos lembra as palavras de Baudelaire, que observou: “[a mulher] É antes uma divindade, um astro que preside todas as concepções do cérebro masculino, é uma reverberação de todos os encantos da natureza condensados num único ser; é o objeto da admiração e da curiosidade mais viva que o quadro da vida possa oferecer ao contemplador” (BAUDELAIRE, 2007, p.54). A partir do reconhecimento desses atributos, a mulher da modernidade pode ser comparada à cidade, já que ambas, em sua essência fascinam o homem, mas também o devoram e atemorizam.

A referência às mulheres no poema mencionado – “Egos de bife e batom” – nos remete às reflexões Georges Bataille que, na obra “O Erotismo: o proibido e a transgressão”, chamam a atenção para as reminiscências e as semelhanças observáveis nas práticas do sacrifício animal ou humano e na conjugação erótica de dois amantes. Segundo Bataille, tanto no sacrifício como no ato sexual ocorre uma desagregação do ser; o sacrificador desagrega a sua vítima, seja ela humana ou animal, e o amante desagrega a mulher amada. Há entre ambos os atos um aspecto em comum, como observou Bataille:

O que o ato de amor e o sacrifício revelam é a carne. O sacrifício substitui à vida ordenada do animal a cega convulsão dos órgãos. O mesmo sucede na comunhão erótica que liberta órgãos pletóricos cujos cegos movimentos prosseguem para lá da vontade refletida dos amantes. (...) A carne é, em nós, esse excesso que se opõe à lei da decência (BATAILLE, 1980: 83)

Considerando-se esses pressupostos, pode-se dizer que a expressão “Egos de bife e batom” alude, de certa maneira, à carnalidade da mulher citadina que atrai irresistivelmente o transeunte, turvando o seu interior, opondo-se, enfim, à lei da decência. Como observa Bataille a esse respeito: “(...) Na atitude passiva que é a delas, as mulheres tentam obter, suscitando o desejo, a conjunção que os homens atingem perseguindo-as. As mulheres não são mais apetecíveis, mas propõem-se mais ao desejo. Melhor: propõem-se como objetos ao desejo agressivo dos homens” (BATAILLE, 1980, p.116). Em relação ao termo “batom” pode-se depreender uma retomada do pensamento de Baudelaire, para quem as mulheres são as fontes “de quem [os poetas e artistas] derivam os prazeres mais excitantes e as dores mais fecundantes” (BAUDELAIRE, 2007, p. 57).

Entretanto, como visto anteriormente, Baudelaire informa ser a mulher pertencente ao plano do divino, o que lhe dá o direito de, como “ídolo”, “dourar-se para ser adorada. Deve, pois colher em todas as artes os meios para elevar-se acima da natureza para melhor subjugar os corações e surpreender os espíritos” (BAUDELAIRE, 2007, p. 59). Surge daí a questão da maquiagem, vista como um artifício, não para embelezar o feio, mas sim para aperfeiçoar a natureza e o belo, potencializando assim o poder de dominação da mulher sobre os homens. Nessa direção, Baudelaire observa ainda: “A maquiagem não tem por que se dissimular nem por que evitar se entrever; pode, ao contrário, exhibir-se, se não com afetação, ao menos com uma espécie de candura” (BAUDELAIRE, 2007, p.60).

O erotismo, concebido por Bataille como a “aprovação da vida até na própria morte” (BATAILLE, 1980, p.13), revela-se um aspecto de destaque na poética de Salgado Maranhão. Nada se revela mais humano do que o erotismo; é através dele que os movimentos interiores do homem se manifestam desafiando, em determinadas circunstância, o equilíbrio da consciência. Segundo Bataille, justamente por se apresentar como um “ser descontínuo”, isto é, isolado e proscrito em sua própria individualidade, cada ser humano almeja para si uma “continuidade”, uma comunicação e interação com a interioridade de outro ser. O ato erótico sempre foi anelado pelo homem por aparentar ser um meio de fundir dois “seres descontínuos” em um só; de possibilitar aquilo que aparenta ser impossível, ou seja, proporcionar a confusão entre dois corpos, entre duas existências. Em suma, o erotismo oferece ao sujeito a perspectiva e a esperança (embora nem sempre reais) de se libertar do seu exílio interior e de compartilhar a totalidade com outro ser, seu semelhante. A busca do homem por si mesmo, cujos desdobramentos são representados, entre outras possibilidades, pela pulsão erótica, tem também na linguagem uma das formas de sua explicitação. A poesia e o erotismo se nutrem da inflamada perseguição que o homem se propõe pelo absoluto. Como afirma Bataille: “A poesia leva-nos ao mesmo ponto a que nos conduz cada uma das formas de erotismo: a indistinção, a confusão dos objetos distintos. Conduz-nos à eternidade, conduz-nos à morte, e, pela morte, à continuidade: a poesia é *l'éternité*” (BATAILLE, 1980, p.24). Em sua obra poética Salgado Maranhão percorre as insinuações do erotismo ressaltando, por um lado, seu aspecto sublime e, por outro, seus apelos físicos. No poema “Fortuna”, do livro “Palávora”, o poeta canta:

Ocorre aqui uma alusão ao ato erótico, descrito como algo voraz, no qual ocorre uma “desconstrução” do sujeito que deseja. Segundo Bataille, o ato sexual é, em sua natureza, violento. A violência que o ato erótico carrega, segundo a proposta de Bataille, é de caráter psicológico, uma vez que desequilibra criticamente o interior dos indivíduos que dele participam; por isso, a respeito de tal ato “não se pode, a rigor, falar de união, mas sim de dois indivíduos dominados pela violência, associados pelos reflexos ordenados da conexão sexual, que partilham um estado de crise em que um e outro estão fora de si” (BATAILLE, 1980, p.92).

Questões identitárias em Salgado Maranhão: apropriação de matrizes culturais na busca de si mesmo

No que diz respeito à poética de Salgado Maranhão, é interessante ressaltar a associação entre erotismo e etnia (“Delírica IX”), uma vez que, através desse diálogo, o poeta se reapropria de heranças vinculadas às matrizes culturais africanas:

Te aferro ao sangue
minhas relíquias étnicas
de um tempo tão remoto
– e mítico –
como eu e minha África.

O eu-lírico se apresenta como um portador das tradições africanas (“minhas relíquias étnicas”), que conserva dentro de si suas origens, colocando-se intimamente em sintonia com uma reelaboração das imagens do continente africano. A síntese dessa trajetória, é celebrada em passagens, como a citada abaixo, na qual a construção da identidade pessoal se vincula à reconstrução dos vínculos com o passado:

eu sou um negro
orgulhosamente bem nascido
à sombra dos palmares
da gran democracia
racial
ocidental
tropical

A análise desse veio na poética de Salgado Maranhão é de vital importância, uma vez que “essa coincidência do eu-lírico com o eu-que-se-quer-negro marca o trânsito de uma consciência ingênua para uma consciência crítica da realidade. Do ser que ainda não é para o que quer ser” (BERND, 1988, p.56). A análise da realidade traz à tona o reconhecimento do fato de que o negro, durante a formação da sociedade brasileira, foi banido das esferas privilegiadas de trocas interpessoais e intergrupais. Portanto, através da criação literária o artista negro encontra uma maneira de reafirmar sua identidade e, a partir dela, negocia sua inserção em sua própria sociedade. Dessa forma, o poema (por ser um dos espaços para a manifestação da

subjetividade do poeta) exprime o desejo e a tentativa do negro de emergir da sombra à qual relegado para participar das relações sociais, refletindo assim o “trânsito da alienação à conscientização” (BERND, 1988, p.77). Em suma, a atitude do eu-lírico que se reconhece negro e se quer como tal (“eu sou um negro/ orgulhosamente bem nascido”) implica antes de tudo numa conscientização da própria condição desse sujeito e em uma reivindicação para que o quadro de repressão seja revertido. Tal como observa Zilá Bernd a respeito desse fato:

[...] a proposta do eu lírico não se limita à reivindicação de um mero reconhecimento, mas amplifica-se, correspondendo a um ato de reapropriação de um espaço existencial que lhe seja próprio. A enunciação em primeira pessoa revela a determinação do poeta de desvencilhar-se do anonimato e da “invisibilidade” a que o relegou sua condição de descendente de escravos ou de ex-escravos e, mesmo após a Abolição, sua situação de estranhamento em uma sociedade que não o convocou a participar em igualdade de condições. (BERND, 1988, p. 77)

É oportuno lembrar que a colonização imposta aos negros africanos de forma violenta tentou apagar, através de um processo gradativo, sua identidade e seus processos de construção da memória. Em função disso, o negro, sua cultura e suas tradições foram lançados à margem da cultura colonizadora fato que, no entanto, não eliminou a elaboração de mecanismos de resistência, tais como as fugas, a formação de quilombos e a ingerência dos vários imaginários afrodescendentes nas culturas das elites coloniais e pós-coloniais. Diante disso, a retomada da identidade, ou das identidades, por parte dos vários sujeitos negros, implica, entre outras empreitadas, num regresso às suas raízes culturais. A busca dessa identidade, afetada pela herança colonial, faz com que o artista negro (que age em favor de todos que buscam a autonomia de seu pensamento) empreenda uma busca através de si mesmo, por meio da reflexão e de uma intricada auto-análise, pois “o negro que reivindica sua negritude num movimento revolucionário coloca-se de pronto no terreno da Reflexão” (SARTRE, 1960, p.113). Tal posicionamento, como é o caso de Salgado Maranhão, leva o sujeito a relacionar-se criticamente com a imagem ideal de sua identidade (gerada numa África distante) e, ao mesmo tempo, a projetar uma identidade fundada na história, ou seja, articulada a partir de negociações com outras identidades, em situação de diálogo e de conflito na sociedade brasileira.

É através da arte, da música e da poesia que o artista negro vai buscar a sua essência e identidade para corroborar a sua existência no mundo. Como Sartre observou, a Poesia seria uma “superlinguagem solene e sacra” que tornaria possível a comunicação entre os negros oprimidos de diversas partes do globo. Sarte ainda afirma de tal poesia:

“Entretanto, seria necessário romper as muralhas da cultura-prisão, seria realmente necessário, um dia, regressar à África: assim surgem indissolivelmente mesclados, no vates da negritude, o tema do retorno ao país natal e o da volta aos Infernos resplendentes da alma negra. Trata-se de uma busca, de um despojamento sistemático e de uma ascese que acompanha um esforço contínuo de aprofundamento. E chamarei de ‘órfica’ tal poesia porque esta

incansável descida do negro dentro de si mesmo me lembra Orfeu indo reclamar Eurídice a Plutão.” (SARTRE, 1960, p.115)

A descida do negro à sua negritude, esta última sendo definida por Sartre como o “ser-no-mundo do negro” (SARTRE, 1960, p.131) é tortuosa, difícil e repleta de obstáculos e intempéries, isto porque a cultura imposta pelo colonizador, em muitos casos, alienou a consciência que o homem negro tinha de si mesmo e do mundo, originando um descentramento da própria identidade e uma rejeição da própria condição, o que conseqüentemente dificulta o enfrentamento dessa questão.

O negro colonizado, por vezes, assimilou a cultura do seu opressor europeu, numa tentativa de se enquadrar dentro daquela sociedade; aprendendo a língua do colonizador, enquanto se envergonhava de utilizar a sua língua nativa; apropriando-se da moda indumentária então vigente na metrópole; assumindo os gestos e costumes europeus, muitos colonizados negros procuravam se inserir na cultura e sociedade dos brancos, ocorrendo assim o fenômeno chamado de “embranquecimento” ou “assimilação”. Todavia tal acontecimento não foi capaz de reprimir movimentos de resistências por parte do colonizado e nem de suprimir a sua identidade. Ainda sobre a questão da colonização o psiquiatra martinicano Frantz Fanon observa: “Todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana” (FANON, 2008, p.36). O que Fanon quer dizer é que, à medida que o negro colonizado permite-se influenciar pela cultura da metrópole, a sua identidade vai-lhe sendo recalçada, enquanto que o seu Ser provindo de uma África distante adormece no seu inconsciente. Nessa perspectiva, em alguns poemas de Salgado Maranhão, nos quais o eu-lírico coincide com o “eu-que-se-quer-negro”, o que se busca é um retorno às raízes da própria identidade, numa tentativa de definir-se enquanto “ser no mundo”.

No poema “Odu”, o eu-lírico enaltece os mitos de origem africana de forma a relembrar e cultivar a sua ancestralidade. O poema canta:

No corpo do elegún
Os deuses descem ao sangue súplice
Retornam ao sal dos vivos.

Os deuses em sua névoa incorpórea.

Retornam da secreta paisagem
Do não-tempo.

No vão do sem-foma
Tambores percutem a voz das sombras.

Neste poema, o poeta retoma aspectos das religiões africanas (em especial, o Candomblé), a começar pelo título “Odu” que, segundo Eduardo Fonseca Júnior, significa “indicação de adivinhação pelo oráculo de Ifa (deus da divinação); predestinação” (JÚNIOR, 1983, p.295) e ainda através do termo “elegún”, definido como o médium no qual os espíritos dos mortos (os egunguns) encarnam, fato que o torna o porta-voz e oráculo dos deuses. Além disso, o poema nos remete também a um tempo mítico, no qual os deuses ainda convivem com os mortais; tempo no qual as

divindades africanas “descem ao sangue súplice”. O poeta contrapõe incisivamente o divino “em sua névoa incorpórea” e transcendental ao imanente “sal dos vivos”. Entretanto, embora a perenidade da divindade e a sua existência no “não-tempo” sejam diametralmente opostas à efemeridade e temporalidade da vida humana, o poeta apresenta o ritual do elegún, quando este se torna o oráculo divino, como uma forma de conciliação e fusão desses dois pares antitéticos.

A ancestralidade religiosa africana se torna o centro desse poema, que enaltece o mito como força propulsora e marca de determinada cultura. Como Nietzsche observou: “Sem o mito, porém, toda cultura fica desprovida de sua força natural, sadia e criadora; somente um horizonte constelado de mitos outorga a unidade de uma época inteira de cultura” (NIETZSCHE, 2007, p.159). Ainda retomando a tradição africana, o poeta vê os tambores como a voz dos deuses; como objeto capaz de corporificar o “vão do sem-forma”. Cabe aqui ressaltar que a figura do tambor possui um vasto simbolismo na cultura africana, pois como afirmam Jean Chevalier e Alain Gheerbrant:

(...) Na África, o tambor está estreitamente ligado a todos os acontecimentos da vida humana. É o eco sonoro da existência. *Instrumento africano por excelência*, dizem os especialistas do continente negro, o tambor é, no sentido pleno da palavra, o *Logos da nossa cultura, que se identifica à condição humana da qual é uma expressão; ao mesmo tempo rei, artesão, guerreiro, caçador, jovem em idade de iniciação, a sua voz múltipla traz em si a voz do homem, com o ritmo vital de sua alma, com todas as voltas do seu destino. Ele se identifica à condição da mulher, e acompanha a marcha do seu destino. Assim, não é de se espantar que, em certas funções especiais, o tambor nasça com o homem e morra com ele.* (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1982, p.862).

Dessa forma, no poema “Odu” o poeta consegue extrair a tão buscada ancestralidade africana no espaço em que ela está enraizada: nos mitos e nos rituais religiosos. Entretanto, no decorrer da busca do Negro pela própria identidade e pelo seu lugar no mundo, muitas das vezes se faz necessário lutar contra as mazelas e preconceitos sociais que impedem de se alcançar a integração, objetivo último.

Uma vez analisados todos esses elementos que compõe a obra de Salgado Maranhão, nota-se nitidamente que a sua estruturação e a composição poética partem de uma disciplinada e contemplativa organização interior. Associar elementos tão díspares entre si, em permanente estado de tensão, demanda do poeta não só uma constante atenção sobre o objeto trabalhado – a palavra – mas também uma impassível tranqüilidade das sensações. O poeta Salgado Maranhão atinge tal objetivo, através da assimilação e aplicação de matrizes da cultura oriental em sua contemplação da realidade fora-de-si. Através do poema “Arma zen”, revela-se uma concepção do real que percorrerá grande parte da obra poética de Salgado Maranhão. O poeta diz em “Arma zen”:

Na pintura de Musachi o arbusto pendura o vôo
do pássaro. Vívidos na moldura (arbusto e pássaro),
imovem-se na constante impermanência.
(Também no rito da esgrima *zen* o vôo da mão na

empunhadura enluva a lâmina e o samurai.)
Morte. Tempo. Vida e Via fundem-se no corte:
Que de tão ágil é não agir.

Tanto o título do poema, quanto os seus versos finais aparentemente encerram um paradoxo: a arma, instrumento da guerra, em contraposição ao "Zen" que preconiza a reflexão e a auto-iluminação acima de todas as ações humanas; e a fusão entre morte e vida. Todavia, o poeta revela que tais pares opostos, antes de serem elementos dicotômicos e longamente distantes entre si, são, na verdade componentes da própria mentalidade humana, não existentes por si mesmos, mas concebidos unicamente pelo pensamento. Como afirma Alan Watts: "Assim, o mundo da vida e da morte é criado pela mente, é regido pela mente. A mente é mestra de cada situação." (WATTS, 2008, p.26).

Dessa forma, pode-se perceber que as variadas temáticas trabalhadas por Salgado Maranhão, algumas de aspecto dionisíaco (que segundo a concepção de Nietzsche é o estado de embriaguez e confusão presente na alma humana e na gênese artística) - a erotização da mulher, a transgressão da palavra e a não conformação com alguns aspectos sociais que atuam sobre o afro-descendente na sociedade brasileira - e outras de aspecto apolíneo (definido por Nietzsche como o aspecto oposto e também complementar do dionisíaco; é o estado de ordem e razão que também atua no interior humano e na criação artística) - o consciente labor poético e a contemplação e disciplina oriental - são brilhantemente reunidas e esteticamente trabalhadas. Tem-se, dessa forma, a união do apolíneo e o dionisíaco, união que, segundo Nietzsche, engendra e define as maiores obras de arte. É tal filósofo que afirma: "(...) o desenvolvimento da arte está ligado à dualidade do dionisíaco e do apolíneo: da mesma maneira que a dualidade dos sexos gera a vida no meio de lutas perpétuas e por aproximações somente periódicas" (NIETZSCHE, 2007, p.27).

Conclusão

Tratamos aqui de algumas das diversas temáticas da poética de Salgado Maranhão, e esperamos que a análise e a observação de seus poemas tenham, ao menos, roçado a extensa produção intelectual do poeta. Como se pôde notar há um voluntário e perene equilíbrio em cada verso produzido pelo poeta, que se esforça em nos mostrar que os pólos opostos que constituem a realidade e que estão em constante confrontação – o apolíneo e o dionisíaco, o sublime e a barbárie – estão, antes de tudo, na própria essência da alma humana, repleta de contradições e complexidades. Dessa forma, tentou-se mostrar através deste presente trabalho como o poeta Salgado Maranhão, com seus versos memoráveis, consegue trazer à linguagem poética, em estado de perene equilíbrio, as oscilações e os movimentos que, desde tempos imemoráveis, atuam sobre o interior do homem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BATAILLE, Georges. O Erotismo: o proibido e a transgressão. Lisboa: Moraes Editores, 1980
- BAUDELAIRE, Charles. Sobre a modernidade. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- BERND, Zilá. A questão da Negritude. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BERND, Zilá. Introdução à literatura negra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- CHALHUB, Samira. A metalinguagem. São Paulo: Ática, 2005.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1991.
- FANON, Frantz. Pele negra máscaras brancas. Salvador: EUDFBA, 2008.
- HALL, Stuart. Da diáspora. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque & PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. Literatura comentada: Poesia jovem anos 70. São Paulo: Abril Educação, 1982
- JUNIOR, Eduardo Fonseca. Dicionário Yorubá (naô) Português. Sociedade Yorubana Teológica de Cultura Afro-Brasileira: Rio de Janeiro, 1983.
- MARANHÃO, Salgado *et al.* Ebulição da escrituratura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- MARANHÃO, Salgado. Punhos de serpente. Rio de Janeiro: Achiamé, 1989.
- MARANHÃO, Salgado. Palávora. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995
- MARANHÃO, Salgado. O beijo da fera. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- MARANHÃO, Salgado. Mural de ventos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- MARANHÃO, Salgado. Sol sanguíneo. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- NUNES, Cassiano. Estética e poética. Brasília: Thesaurus, 1985.
- NIETZSCHE, Frederic. O nascimento da tragédia. São Paulo: Editora Escala, 2007.
- SARTRE, Jean Paul. Reflexões sobre o racismo. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1960.
- WATTS, Alan. O espírito do Zen. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008.

REVISTA AGULHA ONLINE



Revista África e Africanidades – Ano 2 - n. 7 - Novembro. 2009 - ISSN 1983-2354
Especial - Afro-Brasileiros: *Construindo e Reconstruindo os Rumos da História*
www.africaeaficanidades.com

<http://www.revista.agulha.nom.br/SMaranhao.html#souza>

REVISTA ALCEU ONLINE

<http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu-n7-Valente.pdf>

REVISTA GARRAFA ONLINE

http://www.ciencialit.lettras.ufrj.br/index_revistagarrafa.htm

Revista África e Africanidades – Ano 2 - n. 7 - Novembro. 2009 - ISSN 1983-2354
Especial - Afro-Brasileiros: *Construindo e Reconstruindo os Rumos da História*
www.africaeaficanidades.com