

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS
CAMPUS DE ARARAQUARA - SP

MAYSA CRISTINA DOURADO

**POESIA EM TEMPOS DE MAL-ESTAR:
CHARLES SIMIC E AFFONSO ROMANO DE
SANT’ANNA**

ARARAQUARA
2008

Dourado, Maysa Cristina.

Poesia em tempos de mal-estar: Charles Simic e Affonso Romano de Sant'Anna. / Maysa Cristina Dourado. – Araraquara, 2008

p. 242.

Tese (Doutorado em Estudos Literários), Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras.

Orientadora: Maria Clara Bonetti Paro.

1. Literatura Comparada. 2. História. 3. Poesia Lírica. 4. Guerra. 5. Charles Simic. 6. Affonso Romano de Sant'Anna.

MAYSA CRISTINA DOURADO

**POESIA EM TEMPOS DE MAL-ESTAR:
CHARLES SIMIC E AFFONSO ROMANO DE
SANT'ANNA**

Este exemplar corresponde à redação final da Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, de Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia.

Orientadora: Maria Clara Bonetti Paro.

ARARAQUARA
2008

MAYSA CRISTINA DOURADO

POESIA EM TEMPOS DE MAL-ESTAR: CHARLES SIMIC E AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudo Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, de Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.
Orientadora: Maria Clara Bonetti Paro.

Membros Componentes da Banca Examinadora:

Membro Titular: Prof^ª. Dr^ª. Maria Clara Bonetti Paro (Orientadora e Presidente da Banca) – Universidade Estadual Paulista – UNESP

Membro Titular: Prof^ª. Dr^ª. Maria Lúcia Milléo Martins
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Membro Titular: Prof. Dr. Henrique Silvestre Soares
Universidade Federal do Acre – UFAC

Membro Titular: Prof^ª. Dr^ª. Maria do Rosário V. Gregolin
Universidade Estadual Paulista – UNESP

Membro Titular: Prof. Dr. Sidney Barbosa
Universidade Estadual Paulista – UNESP

Para meu filho Lian,
meu companheiro nessa trajetória, por fazer parte da minha história.

Para meus pais,
por terem me ensinado a lutar pelos meus objetivos com paixão e
caráter.

Para toda minha família,
pelo apoio e pela torcida em todos os momentos da minha vida
acadêmica.

Esta tese não seria possível sem o apoio de muitos. Meus sinceros agradecimentos...

Aos meus pais, Dourado e Isadora, pelo amor, confiança e apoio incondicional.

Ao Lian, que compreendeu amorosamente o distanciamento e a indisponibilidade em muitos momentos.

Aos meus irmãos, Júlio, Laura e Renata, que mesmo longe, me transmitem sentimentos de fé, perseverança e carinho. *My best friends*.

À Cláudia, pela presença, orações e palavra sempre confortante. Ao Francisco, que com suas histórias de princesas e bruxas me ensina a abrir o coração para as pessoas.

À minha orientadora, Prof^a. Dra. Maria Clara Bonetti Paro, pela amizade e orientação precisa, pautada pelo respeito às minhas opções teóricas e estímulo à reflexão contínua.

À Prof^a. Dra. Maria Lúcia Milléo Martins. Se posso lhe devolver de alguma forma a dedicação e a amizade é me tornando uma professora tão dedicada e afetiva quanto ela o é.

Especialmente aos professores Maria do Rosário V. Gregolin e Sidney Barbosa, que com entusiasmo me acolheram nesta cidade e pelo estímulo ao crescimento pessoal e acadêmico.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FCL/AR, em especial, à Prof^a. Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva e ao Prof. Dr. Adalberto Luís Vicente.

Aos funcionários da seção de pós-graduação, em especial, Clara Bombarda.

À Universidade Federal do Acre, UFAC, pelo incentivo e apoio na formação de seus professores.

À *University of New Hampshire*, UNH, nas pessoas amigas e carinho dispensados a mim durante meu período de estágio. Em especial, aos bibliotecários da *Milne Special Collections and Archives, Library of UNH*, os quais permitiram minha consulta aos manuscritos do poeta Charles Simic. De forma muito carinhosa, agradeço aos professores Brigitte Bailey e Sean Moore.

Ao poeta Charles Simic, uma personalidade que num simples aperto de mão, num simples olhar, transmite um afeto imenso. *I am grateful to you and Helen for the support during the years at the USA and for you taking the time to talk with me in the summer of 2006.*

Ao poeta Affonso Romano de Sant'Anna – um poeta do mundo, que se dedica a levar o extraordinário para o dia-a-dia – pela atenção e disponibilidade de material, correspondências e por ter encontrado tempo e disposição de partilhar comigo seu saber e amizade.

Ao poeta canadense Todd Swift, pelo carinho da remessa de material e sugestões.

Ao Henrique e à Bete – fontes acreanas de afeto que me acalmam e me inspiram – pela solidariedade, pela cumplicidade e pelo carinho que me dedicam sempre. Ao Henrique, em especial, pela ajuda com a bibliografia e leitura desse trabalho.

Especialmente ao Carlos e Luzmara, que se tornaram companheiros-compadres de toda uma vida, pela cumplicidade, auxílio e carinho sempre. Agradeço também à Luzmara, por sua especial amabilidade e criteriosa leitura deste trabalho.

Aos companheiros de pós-graduação e de finais de semana acalorados, em especial, Mara, Leandra, Silvia, Micael e Fer, que tornaram o caminho mais colorido e ajudaram a desanuviar o peso da responsabilidade. Pelo estímulo, auxílio e carinho.

À Bárbara Gallardo, minha companheira de tantos eventos e muitos outros que ainda virão.

Ao Leonardo, longe ou perto, amor de muito sempre sempre.

À Graça Vasconcelos e família, que me apresentaram a cidade de Boston no finalzinho do outono de 2005, pelo carinho na acolhida.

A todos os amigos que torceram por mim no Acre, em especial, à Rúbia, Marquinhos, Neide. Muito carinhosamente à Laizi, pelo carinho e apoio, sempre.

À Dra. Emanuela Marin (Manu), pelas palavras tranquilizadoras e estimulantes que sempre me fazem seguir em frente.

À Sueli e família, que cuidaram de mim e do Lian, durante esses anos em Araraquara, com o carinho e zelo de mãe.

À Bebel, que tornou o caminho mais colorido.

Finalmente e mais importante, a Deus, pela oportunidade de viver e pela luz nos momentos difíceis. Obrigada, Pai.

Escapa, escapa soldado
Quem tiver perna que corra
Quem quiser ficar que fique
Quem quiser morrer que morra
Há que nascer duas vezes
Quem quiser sair desta gangorra.

(João Melchades da Silva, poeta paraibano, ex-soldado na guerra de Canudos).

RESUMO

Esta tese tem como objetivo evidenciar as relações existentes entre história e poesia, buscando as representações da guerra ou de situações de conflitos político-sociais na poesia lírica contemporânea. O trabalho tem como *corpus* as poesias de Charles Simic e de Affonso Romano de Sant'Anna. A base teórica pressupõe estudos acerca da concepção de poesia de teóricos influentes, como Hayden White, Theodor Adorno e Octavio Paz. Durante a análise dos poemas, são privilegiados alguns princípios e conceitos concernentes à “nova história”, mais particularmente os defendidos por historiadores como Jacques le Goff e Michel de Certeau, representantes da terceira geração dessa corrente. Os resultados confirmam que os poemas de Simic e de Sant'Anna ilustram as possibilidades de leitura de uma época histórica, bem como dos fatos e dos personagens nela inseridos. Os poetas trazem a história para dentro de seus poemas para salientar o compromisso da literatura com as realidades que os cercam.

Palavras-chave: História. Poesia lírica. Charles Simic. Affonso Romano de Sant'Anna.

ABSTRACT

This dissertation explores the connections between history and poetry. It investigates the representations of war or social-political conflicts in contemporary lyrical poetry. The corpus of the work is comprised of poems by Charles Simic and by Affonso Romano de Sant'Anna. The theoretical support comes from the studies about the conceptions of poetry by influential theorists such as Hayden White, Theodor Adorno and Octavio Paz. Along the analyses of the poems, I draw, mainly, upon the principles used by "new history", more specifically, by historians such as Jacques Le Goff and Michel de Certeau. The results confirm that Simic's and Sant'Anna's poetry demonstrate the possibilities of a reading of a historical moment, as well as its facts and participants. The two poets incorporate history to their poems to emphasize the commitment of literature with the realities that surround them.

Keywords: History. Lyrical poetry. Charles Simic. Affonso Romano de Sant'Anna.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1: HISTÓRIA E LITERATURA: “Branches of the same tree”	18
1.1 A Nova História	35
1.2 Guerra	39
1.3 Realidade e representação.....	42
CAPÍTULO 2: HISTÓRIA E POESIA	45
CAPÍTULO 3: POESIA E GUERRA	68
CAPÍTULO 4: CHARLES SIMIC	90
4.1 O poeta na história	90
4.2 <i>Poetry in a Time of Madness</i>	100
4.3 “ <i>The World Doesn’t End</i> ”: Prose Poem	113
4.4 Poesia: arquivo de horrores.....	119
CAPÍTULO 5: AFFONSO ROMANO DE SANT’ANNA	127
5.1 O poeta e sua história.....	127
5.2 <i>Homi Homini Lupus</i>	136
CONSIDERAÇÕES FINAIS	162
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	168
ANEXOS	176
Anexo 1	177
Anexo 2	189
Anexo 3	195
Anexo 4	206
Anexo 5.....	208
Anexo 6	210
Anexo 7.....	213
Anexo 8.....	219

INTRODUÇÃO

Each time I hit a key
On my electric typewriter,
Speaking of peaceful trees

Another village explodes.
(M. Atwood)

A relação entre **Literatura e História** tem sido de fundamental importância para mim desde o começo da minha vida acadêmica. Por meio da literatura podia enxergar um mundo de possibilidades, no qual tudo não tinha de ser necessariamente do jeito que era, restando-me a oportunidade de mudar o mundo em que vivia. A história, em compensação, como era costumeiramente ensinada nas escolas, parecia-me estéril e limitada, completamente dissociada dos eventos que estava vivendo. Não estava interessada nesse tipo de história. O tipo de história que eu buscava, e que me estimulava, estava diretamente relacionada com o que chamamos “realidade”,¹ com a vida comum, e não uma história alheia ao cotidiano.

O interesse por esses dois campos e pelas relações intrínsecas que estabelecem entre si floresceu durante os cursos ministrados por mim no Curso de Letras, da Universidade Federal do Acre – UFAC, em 1999, período em que, logo em seguida ingressei no curso de mestrado em Letras na Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Sem muito exagero, posso dizer que a maioria das reflexões que hoje compõem esse estudo nasceu a partir da leitura do poema, que transcrevo a seguir:

*My mother was a braid of black smoke.
She bore me swaddled over the burning cities
The sky was a vast and windy place for a child*

¹ O conceito de *realidade* será discutido no capítulo seguinte.

*to play.
We met many others who were just like us.
They were trying to put on their overcoats with
arms made of smoke.
The high heavens were full of little shrunken
deaf ears instead of stars.²*

O poema me foi apresentado pela professora Maria Lucia Milléo Martins, durante a disciplina “Poesia Norte-Americana Contemporânea”. Estava lendo Charles Simic pela primeira vez. Gostei dos seus poemas imediatamente. Ali estava uma poesia de um sublime lirismo que se apresentava em claro diálogo com a história. Uma poesia que retratava não apenas a sociedade de tempos passados, mas continha também uma visão irônica do caótico estado da sociedade atual.

Ao final do semestre deveríamos eleger um objeto de estudo para compormos um projeto de pesquisa. Então, perguntei à referida professora se ela orientaria uma pesquisa sobre tal poeta e propus uma leitura dos trabalhos de Charles Simic, com o propósito de investigar como os eventos históricos eram recriados em sua poesia, ao que me foi respondido afirmativamente.

A idéia ganhou sentido quando constatei que, apesar de muitos estudos explorarem a relação entre história e literatura, pouquíssimos focalizavam explicitamente a relação entre história e poesia lírica. Constatei, também, que não havia nenhuma tese ou dissertação escrita a respeito dos trabalhos de Simic, bem como a não-publicação de seus livros no Brasil. Meu objetivo era contribuir para uma leitura de seus trabalhos, buscando as inter-relações do “pessoal” com o “histórico”. Durante a pesquisa analisei diferentes gêneros usados por Simic, como poemas, poemas em prosa, ensaios, artigos e entrevistas.

Em fevereiro de 2001, defendi a dissertação intitulada “*Charles Simic: Uses of History*”. Neste ponto, devo confessar que durante toda a pesquisa o maior desafio foi a insuficiência de material crítico que abordasse essa temática. Essa falta tornou-se o mote para que eu arrolasse outros estudos sobre esse autor, sobre sua obra e, mais especificamente, sobre o diálogo entre a poesia e a história. Em março de 2004, ingressei no doutorado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, sob a orientação da professora Maria Clara Bonetti Paro.

² Simic, Charles. *The World Doesn't End: Prose Poems*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1989.

Dando continuidade à pesquisa do mestrado e abordando poemas que têm como temática a guerra, o presente estudo objetiva uma reflexão que busca evidenciar os vínculos entre a história e a poesia lírica, mais precisamente, as conotações sociais, políticas e ideológicas que esse entrelaçamento impõe. No doutorado, desviei-me de um *corpus* exclusivamente pertencente à Literatura Norte-Americana, para, de forma mais ambiciosa, voltar-me também para a Literatura Brasileira, estabelecendo entre dois autores em particular, as relações entre a literatura e a história, ou mais especificamente, entre a poesia e a história do cotidiano. Essas relações ecoam ainda, como veremos nas análises, o diálogo ininterrupto entre o particular e o universal. Ao cotejar as diferenças e as similaridades na escrita de um poeta norte-americano e de um poeta brasileiro, acredito poder contribuir com os estudos literários cujos interesses residam na abordagem da poesia como “registro” da realidade. Assim, o *corpus* central desse estudo inclui os trabalhos poéticos não só de Simic, mas também do poeta brasileiro Affonso Romano de Sant’Anna.

A opção pelo poeta Affonso Romano de Sant’Anna justifica-se à medida em que primeiro, em conversa via e-mail, o próprio poeta confessou que o tema da guerra tem estado presente em sua obra, de maneira permanente, tanto na poesia quanto na crônica; segundo, porque depois de repetidas leituras de seus poemas, pude constatar que os mesmos, assim como grande parte dos poemas de Simic, abordam de forma poética questões de ordem histórica, em particular, no que concerne à guerra. Finalmente, após avaliação do arquivo de trabalhos científicos a respeito deste último poeta, constatei que, apesar de inúmeras dissertações e teses a respeito de sua obra, até aquele momento nenhum trabalho havia sido realizado na perspectiva que pretendia adotar.

Ademais, acredito que a análise aqui proposta, tendo como objeto poesias contemporâneas produzidas nas últimas décadas por poetas de nacionalidades diferentes contribuirá para os estudos de Literatura tanto brasileira quanto norte-americana, uma vez que, além de revelar, para o leitor brasileiro, um dos atuais expoentes da Literatura norte-americana, o poeta Charles Simic, a pesquisa explorou as relações entre história e literatura em sua vertente menos estudada, isto é, nas relações com a poesia lírica. Se há trabalhos consagrados a essa aproximação entre literatura e história, em sua maioria não tomam como objeto o gênero poesia. Este trabalho, portanto, pretende preencher parte dessa lacuna dos estudos literários.

Assim, abordando poemas cuja temática trate direta ou indiretamente de situações de guerra, esta pesquisa objetiva realizar uma reflexão que busca evidenciar os vínculos

entre a história e a poesia lírica, mais precisamente no que concerne às representações da realidade expressa nos versos das poesias, que compõem o *corpus* desta pesquisa, e que indicam o ponto de vista destes dois poetas contemporâneos, de diferentes nacionalidades e percepções: o poeta brasileiro Affonso Romano de Sant'Anna e o poeta norte-americano Charles Simic.

Pertencentes a uma linhagem de poetas-críticos contemporâneos, esses poetas não se isolam no hermetismo poético e fazem da tragédia advinda de situações de guerra a matéria prima de muitos de seus poemas. Em contraposição aos poetas que se isolam na “torre de marfim”, eles reagem à realidade circundante e tentam expressá-la em seus poemas, numa hábil confluência entre história, guerra e poesia.

Enquanto figuras públicas, tanto Simic como Sant'Anna são reconhecidos como emblemas vivos de um complexo estético, filosófico e histórico-social, constituindo um importante capítulo da literatura brasileira e estrangeira. Por essa razão, esses poetas compõem os pilares que dão sustentação aos arcos da minha tese, tanto em função de suas poesias quanto em função de seus posicionamentos como críticos literários. Desse modo, durante minha argumentação não consulto somente a produção poética de tais poetas, mas também faço freqüentes referências às suas produções em prosa, tais como crônicas, ensaios, memórias e entrevistas que nos apresentam reflexões pertinentes sobre o papel do poeta e de sua poesia na representação da realidade.

Os poemas selecionados para compor o *corpus* da pesquisa são basicamente aqueles que tratam de situações de guerra ou situações de conflitos político-sociais que nos remetem ao tema da guerra. Não é meu propósito discutir todo o trabalho de tais poetas. Ao invés disso, discutirei os poemas que julgo serem os mais representativos para que se possa verificar até que ponto a hipótese aqui levantada, isto é, da proximidade entre história e poesia lírica, pode ser iluminada, contestada ou reforçada, no sentido de poder identificar nesses poemas uma certa expressão histórica, ou seja, a representação de certas percepções históricas, políticas e ideológicas desses dois autores contemporâneos transfiguradas na produção poética.

Meu propósito é, a partir do viés que explicitamos, fazer uma leitura crítica dos poemas e não apenas sumariá-los. Recentemente, o próprio Simic escreveu:

paradoxically, what is most important in a poem, that something for which we go back to it again and again, cannot be articulated. The best one can do under the circumstances is to give the reader a hint of what

one has experienced reading the poem itself in 'full' because only poems can trap the 'poetic' – whatever it is.” (SIMIC, 2001, p. 36, grifo do autor).

paradoxalmente, o mais importante no poema, **aquele algo** que nos faz voltar e voltar ao poema, não pode ser articulado. Sob estas circunstâncias, o melhor a fazer é dar ao leitor uma sugestão do que sentimos, lendo o poema na íntegra, porque somente a poesia pode laçar o ‘poético’ – seja ele o que for.

Embora Simic não esteja se referindo à relação entre história e poesia, sua observação é perfeitamente aplicável aqui. Parece-me crucial que eu recrie, para o leitor, uma experiência da dimensão histórica dos poemas selecionados, algo que apenas uma citação ou transcrição de partes do poema não conseguiria. Por essa razão, todos os poemas de Sant’Anna e de Simic serão transcritos por inteiro, na esperança de contar com a vantagem das múltiplas leituras implícitas. A produção poética e os conceitos discutidos por outros poetas, como Todd Swift, Carolyn Forché, Denise Levertov, Wallace Stevens, Murilo Mendes, entre outros, também foram considerados ao longo da pesquisa.

Em minha abordagem dos poemas, forma e conteúdo são igualmente importantes. Algumas vezes, no entanto, a discussão da forma estará tão implícita na discussão do conteúdo do poema, que se pode pensar que ela não está presente. Acredito, entretanto, que, se alguém está realmente discutindo o conteúdo do poema, está inevitavelmente discutindo sua forma, pois numa obra de arte os dois não podem ser separados.

John Berryman, em “*Resolution and Independence*”, usa o termo “*surface form*” para se referir aos elementos estéticos do poema: elementos sonoros – tais como assonância, consonância e aliteração – e elementos visuais – tais como as imagens descritivas e ornamentais. De acordo com Berryman, esses elementos determinam a beleza do poema e o tornam uma obra de arte. No entanto, afirma Berryman, o significado conceitual do poema é primeiramente expressado não através desses elementos, mas através de elementos mais substanciais que ele classifica de “*deep form*”. Estes elementos determinam o significado e a estrutura intelectual do poema – por exemplo, a sintaxe, o tom, a voz, os personagens, os acontecimentos, os incidentes, o cenário, a justaposição de detalhes e a metáfora. Assim, a “*deep form*” será essencial para uma apreciação geral e para a compreensão dos poemas que, aqui, discuto.

Com vistas a melhor ordenar os resultados de minha pesquisa, a organização da tese dá-se da seguinte forma:

No primeiro capítulo, procuro evidenciar as relações entre a história e a literatura. Como as fronteiras entre estes gêneros ainda são discutíveis, baseei-me em alguns estudiosos do discurso histórico, bem como do discurso literário, para obter alguns pressupostos teóricos capazes de sustentar a presente investigação. Tendo como base o texto “*History and Literature: branches of the same tree*” (1966) de Russel Nye, professor da Universidade de Michigan, este capítulo trata inicialmente das fronteiras que se ergueram entre essas duas áreas de conhecimento, para depois comprovar a proximidade desses campos. Além deste, baseei-me no estudo do poeta e crítico James Longenbach, em “*Modernist Poetics of History*” (1987).

Entendendo que não é possível discutir o material escolhido sem estar plenamente consciente de que, embora lide com escolhas subjetivas e acidentais de toda ordem, é necessário tentar explicitar, mesmo que de modo geral, alguns conceitos essenciais que atravessam todo o trabalho, a saber, o conceito de “história”, de “guerra” e de “realidade”, ou melhor, de “representação da realidade”, nos quais me baseio durante a leitura dos poemas. Em particular, para a apresentação do conceito de história, apóio-me no trabalho de Peter Burke, *A Escrita da História*, publicado originalmente em 1991, no qual o autor apresenta a “nova história” por uma via negativa, ou seja, opta por defini-la a partir daquilo que ela não é, do que se diferencia em relação ao fazer histórico de até então. Esse conceito interessa-nos na medida em que a discussão acerca do estatuto histórico da ficção, da literatura, é colocada em pauta pelos historiadores dessa geração e em especial pelos historiadores da nova história cultural numa perspectiva diferente. É a partir das mudanças no fazer histórico inaugurado por essa escola que a literatura adquire enfim *status* de fonte histórica.³

No segundo capítulo concentro-me no que, na minha percepção, corresponde à relação menos discutida entre os críticos literários e entre os historiadores: a relação entre história e poesia. Assim, proponho uma revisão da literatura que trata da relação entre história e poesia, com o propósito de demonstrar de que maneira a poesia lírica está engajada nos eventos históricos, ou seja, é ela também uma importante fonte histórica, apesar de ser considerada, não raras vezes, a apreensão muito particular e singular de um sujeito face aos acontecimentos, passível portanto de não ser considerada como uma representação da realidade social. Para desenvolver essa idéia da inscrição da história nos

³ Como exemplo dessa perspectiva, ver livro de Roger Chartier “Inscriver e Apagar: cultura escrita e literatura (séculos XI – XVIII)”, publicado em 2007, pela Editora da UNESP.

versos das poesias, recorro às idéias de James Longenbach, Octávio Paz, Helen Vendler, Affonso Romano de Sant'Anna e Charles Simic, entre outros. Este capítulo pretende refletir sobre a relação entre história e poesia, e mais especificamente entre a história e a poesia lírica contemporânea.

No terceiro capítulo, ao abordar a poesia que tem como temática a guerra, objectivei perscrutar o tema central que norteou esta pesquisa: a relação entre história e poesia, em especial, por meio da relação entre a poesia lírica contemporânea e o tema da guerra. Analisando a produção tanto de poetas de língua inglesa quanto de portuguesa, durante esse percurso, focalizo e comento a passagem de uma poesia que enaltecia as guerras para uma poesia antiguerra. Esta, aliás, parece ser a característica mais marcante da poesia lírica contemporânea que aborda esse tema. Na segunda parte desse capítulo, exploro a natureza política da poesia lírica, argumentando que essas duas áreas – lírica e política - não são antagônicas nem se excluem. Durante esse estudo, incluo poemas que se referem a guerras distintas – desde a Guerra Civil Americana até guerras civis mais recentes.

A partir do conceito de história, considerado pela “nova história”, e já apresentado no primeiro capítulo, proponho nos capítulos quatro e cinco, um estudo da projeção da história na poesia de Charles Simic e Affonso Romano de Sant'Anna, em particular, nos poemas relacionados a guerras e a conflitos sociais.

Os poemas selecionados de Simic foram os poemas “*War*”, “*Two Dogs*” e o poema em prosa “*My mother is a braid of black smoke...*”, publicados em 1992, 1990 e 1989, respectivamente. De Sant'Anna selecionei o extenso poema “Os Homens Amam a Guerra”, publicado em 1985. Além dos poemas selecionados, que serão as fontes primeiras do estudo, também serão considerados outros poemas, ensaios, memórias e entrevistas dos respectivos autores. Ressalto que as entrevistas feitas com os poetas – que se encontram em anexo – e a biografia dos poetas, embora tenham contribuído para ilustrar certos traços desses autores como sujeitos históricos no decorrer das considerações, não constituem o foco das análises.

Observo, ainda, que os poemas citados na tese encontram-se todos no original, com exceção do trecho do poema de T. S. Eliot, “*The Waste Land*”, em que uso a tradução de Ivan Junqueira. Os trechos em prosa usados no texto da tese foram todos traduzidos por mim. Além disso, um breve delineamento biográfico, bem como informações e datas a respeito de guerras e conflitos foram incluídos em todos os capítulos, na forma de notas de rodapé.

CAPÍTULO 1

Como leitores comuns, nós vamos para a obra de arte ou para o poema, para a história, para a autobiografia, para aprender mais não apenas sobre outras pessoas e sobre o passado, mas sobre nós mesmos e o nosso presente. (T. S. Eliot)

História e Literatura

*“Branches of the same tree”*⁴

Neste capítulo inicial pretendo discutir as relações entre história e literatura, no intuito de mostrar que, ao invés de antagônicos, esses dois campos de saber não se opõem nem se excluem, já que cada vez mais a narrativa histórica está povoada por elementos que antes eram considerados do campo da ficção e vice-versa. Para isso, traço um histórico a respeito da conexão desses dois campos – desde Aristóteles, na *Poética*, passando pelas concepções positivistas, pelas contestações existencialistas, até as discussões mais recentes sobre esse vínculo, promovidas por historiadores como Michel de Certeau e Hayden White. Ressalto ainda que os textos do historiador e professor de Literatura da *Michigan State University*, Russel Nye, *“History and Literature: branches of the same tree”* (1966),

⁴ Expressão retirada do título do ensaio de Russel Nye, *“History and Literature: Branches of the same tree”*, no qual baseio grande parte da discussão deste capítulo. Nesse texto de 1966, Nye explora as semelhanças e diferenças entre as duas disciplinas.

e do poeta e crítico James Longenbach, “*Modernist Poetics of History*” (1987) foram de importância capital para este estudo, orientando-me teoricamente.

Os debates acerca da aproximação ou do distanciamento entre história e literatura remontam ao início da teorização da arte ocidental. Aristóteles já estabelecia uma antítese entre história e poesia em sua obra *Poética*. Para ele, a poesia falava de verdades possíveis ou desejáveis, encerrando assim uma universalidade. A história, por sua vez, trataria de verdades acontecidas e particulares, portanto, não universais. Conforme o fragmento do capítulo IX, da *Poética*:

não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso e prosa (...), diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por referir-se ao universal entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que lhe dê nomes aos seus personagens; o particular, pelo contrário, é o que fez Alcibiades ou o que lhe aconteceu. (ARISTÓTELES, 1975)

De acordo com o pensamento aristotélico havia obstáculos quase intransponíveis entre história e poesia. Assim, pela influência desse pensador sobre a cultura ocidental, solidificou-se a separação entre literatura e história, da qual encontram-se ecos no século XIX na caracterização da história como ciência ou verdade, e da literatura como arte ou ficção. Essa conceituação da história tinha por objetivo erradicar qualquer tipo de alusão ficcional ao discurso histórico, em nome de sua afirmação como prática científica.

No ensaio “*History and Literature: Branches of the Same Tree*”, (1966) Russel Nye argumenta que, apesar dessas antíteses, alguns historiadores e artistas literários, no início do século XIX, ainda consideravam que a função da história e da literatura era basicamente a mesma – interpretar as experiências do homem, com o propósito de guiá-lo e levá-lo a um final civilizado. Nesse período, disciplinas conhecidas hoje por sociologia, economia, psicologia, antropologia, e até mesmo estatística, formavam um único campo de conhecimento. Esse campo era compartilhado por romancistas e historiadores, poetas e filósofos.

Nye (1966) afirma que o pensamento predominante na época era o de que a mente do homem seria controlada pela razão tanto quanto pela imaginação, e ambas trabalhavam

em harmonia. Por isso, era senso comum afirmar que poetas, historiadores e filósofos relacionavam-se mais facilmente.

Para ilustrar seu pensamento, Nye cita Ralph Waldo Emerson, em seu ensaio “*History*”, de 1841, que definiu a literatura como uma fábula, criada pela imaginação, e a história como experiência, interpretada pela razão. Para Emerson, ambas seriam registros de “*one mind, common to all individual men.*”⁵ (apud NYE, 1966, p. 125)

Nye também recorre a George Bancroft que, em 1854, definiu o poeta e o historiador “*as grand interpreters of what God meant by His word*”⁶. Bancroft, no entanto, conferiu prioridade ao poeta que “*catches the first beam of light that flows from the Divine Mind rather than finding it, as the historian does, in the past.*”⁷ (apud NYE, 1966, p. 125)

Cito Nye:

History and Literature, their nineteenth-century practitioners agreed, offered a continuous, integrated, selective narrative of experience that had meaning and relevance to man's condition; both attempt to distil out of experience, some understanding of the relation between act and reaction, cause and effect. . . . Both were assured of the importance of their relationship, confident of their common purpose and optimistic of their chances of achieving it. (NYE, 1966, p. 125-6).

História e Literatura, os profissionais do século dezenove concordam, ofereceram uma narrativa da experiência seletiva, integrada e contínua, que apresentava significado e importância para a condição humana; ambas procuravam, a partir da destilação da experiência, algum entendimento da relação entre ação e reação, causa e efeito. . . . Ambas estavam certas da importância de sua relação, confiantes nos propósitos que tinham em comum e otimistas em alcançá-los.

De acordo com Nye (1966), foi somente na fase final do neoclassicismo que a distinção entre história e literatura começou de fato a surgir. Gradualmente, o termo “literatura” tornou-se mais próximo da poesia e da escrita figurada e, portanto, mais restrito e mais identificado a essas práticas. Os escritores do período Romântico, e seus sucessores em especial, voltaram-se para os textos sagrados, que se opunham à realidade histórica de um mundo empírico e à crença de que a escrita da história pudesse retratar fielmente aquela realidade. Para Gossman,

⁵ “uma mente, comum a homens distintos.”

⁶ “grandes intérpretes da palavra de Deus”

⁷ “captura o raio luminoso que pende da Mente Divina ao invés de achá-lo, como faz o historiador, no passado.”

it was at this point that historians began to look in the history of historiography itself for the origins of a divorce – which they felt their own time was about to consummate – between historical writing and poetic writing. (GOSSMAN, 1978, p. 5).

foi neste ponto que os historiadores começaram a examinar na própria historiografia as origens do divórcio – que eles achavam que já era tempo de ser consumado – entre a escrita histórica e a escrita poética.

O divórcio entre a história oficial e a literatura culminou com o advento do cientificismo, durante as últimas décadas do século XIX. Nesta época a história se pretendeu “científica,” visando à obtenção de resultados claros, objetivos e completamente comprováveis, enquanto procurava se desvincular da literatura, que era marcada pela subjetividade. Apesar de suas diferenças, todos os seguidores dessa linha acreditavam num ideal de neutralidade, isto é, na separação entre o autor e sua obra: esta, em vez de mostrar as opiniões e julgamentos de seu criador, retrataria de forma neutra e clara uma dada realidade a partir da descrição de seus fatos, mas sem os analisar.

A partir do cientificismo, deu-se então uma distinção mais evidente entre a fato e ficção, entre história e literatura, ou, de acordo com Nye, entre os seguidores de Hegel e os seguidores de Ranke:

Between those who believed that the writing of history began with a theory that might make order out of the course of events; and those who believed it began with a gathering of information about events from which certain justifiable generalizations about them might emerge. (NYE, 1966, p.126)

Entre aqueles que acreditavam que a escrita da história começava com uma teoria que poderia ordenar o curso dos eventos; e aqueles que acreditavam que esta começava com uma reunião das informações sobre os eventos a partir dos quais se manifestariam certas generalizações justificáveis.

Com isso, segundo Nye, surgem correntes de pensamento, como o Positivismo, que reduzia o papel do homem enquanto ser pensante, crítico, a um mero coletor de informações e fatos presentes nos documentos, capazes de se fazer entender por si mesmos. James Longenbach (1987), em *Modernists Poetics of History*, acompanha o pensamento de Nye. Para ele, a maioria das concepções de história do século XIX era baseada em modelos lineares e implicavam em um ideal de progresso. Tais modelos consistiam em ordenar os fatos históricos cronologicamente ou segundo um padrão lógico e pré-estabelecido. Essa era a principal tônica do Positivismo, corrente que postulava uma

neutralidade do historiador, cabendo a este apenas recuperar os fatos do passado e referi-los a uma dada realidade, sem formar um juízo de valor a respeito de tais acontecimentos.

Faustel Coulanges, seguidor da corrente positivista, afirmava:

História não é arte, mas uma ciência outra [...]. O historiador não deve ter outra ambição que a de ver bem os fatos e compreendê-los com exatidão. Não é em sua imaginação ou lógica que ele os procura, mas sim na observação minuciosa dos textos, da mesma maneira que o químico encontra os seus em experiências minuciosamente conduzidas. (COULANGES *apud* EHRARD & PALMADE, 1965).

A declaração de Coulanges deixa claro que a objetividade, a imparcialidade, a busca incessante de fatos históricos e a sua comprovação empírica, retratavam o saber e o fazer histórico daquela época. Os positivistas negavam a interdisciplinaridade e defendiam a plenitude e totalidade do conhecimento de cada área do conhecimento. As teorias positivistas objetivavam aproximar a história, o mais perto possível, tanto epistemológica, quanto metodologicamente, da ciência pura. A história estava, então, mais e mais preocupada com os problemas do conhecimento histórico e, muito raramente, com os problemas da escrita da história.

Diferentemente de seus predecessores do início do século, os seguidores dessa corrente assumiam que era verdadeiramente possível reportar os fatos acontecidos de maneira objetiva, precisa e em sua totalidade. Historiadores como George Bancroft, Motley, Prescott e Francis Parkman também pertenciam a esta corrente. Eles procuravam o que Bancroft chamou de “*a pervading principle*”⁸, que dava continuidade e utilidade à história. As gerações mais jovens que seguiam suas idéias acreditavam que tal princípio regia os fatos. Um indício dessa crença é o modo como Ranke, costumeiramente, iniciava suas palestras pronunciando as seguintes palavras, “[g]entleman, I will simply tell you how it was.”⁹ (NYE, 1966, p. 125).

Um dos primeiros a questionar a validade dos modelos positivistas foi o filósofo Friedrich Nietzsche. Em *The Use and Abuse of History*, ele escreve,

[a]s long as the past is principally used as a model for imitation, it is always in danger of being a little altered and touched up and brought nearer to fiction. Sometimes there is no distinction between a ‘monumental’ past and a mythical romance, as the same motives for

⁸ “um princípio penetrante”

⁹ “Senhores, eu lhes contarei exatamente como aconteceu.”

action can be gathered from the one world as the other. (NIETZSCHE, 1957, p. 15)

[j]á que o passado é principalmente usado como um modelo para imitação, ele está sempre correndo o risco de ser um pouco alterado, aperfeiçoado, retocado e trazido para mais perto da ficção. Algumas vezes não há distinção entre um passado ‘monumental’ e um romance mítico, já que os mesmos motivos da ação podem ser colhidos tanto de um mundo quanto de outro.

Nietzsche também levantou a questão sobre a objetividade e subjetividade dos textos. Ele classificava de ingênuos, os historiadores que concebiam a possibilidade de um texto totalmente objetivo, desprovido de sentimentos pessoais. Para Nietzsche, é um mito dizer que “*the picture given to such a man by the object really shows the truth,*”¹⁰ (1957, p. 37), pois o momento de criação é, na verdade, um momento de “composição”, já que os fatos não falam por si mesmos. Pensar objetivamente a história, na visão nietzschiana, *is the work of the dramatist: to think one thing with another, and weave the elements into a single whole.*¹¹ (1957, p. 37-8).

O anti-historicismo de Nietzsche permaneceu como uma filosofia poderosa em um século que propagou intensivamente o desenvolvimento da consciência histórica. Longenbach (1987) argumenta que, desde a crítica de Nietzsche à história positivista, ficou difícil achar a “verdade” da história nos eventos padronizados cientificamente.

Por fim, o rompimento do que se convencionou chamar a “*republic of letters*”¹² – uma sociedade na qual historiadores, tanto do Iluminismo e do início do período Romântico, especialmente na França, Inglaterra e Escócia, tinham acompanhado e compartilhado experiências e aspirações com romancistas, poetas, filósofos, pensadores políticos, economistas e cientistas – estava institucionalizado. (GOSSMAN, 1978, p. 7).

No entanto, segundo Nye (1966), a distinção entre a história oficial ou científica e a literatura não estava completamente clara, uma vez que as palavras “*scientific*” e “*literary*” envolviam um número amplo de significados. Para alguns, a palavra “*scientific*” significava meramente objetividade ou ausência de pré-julgamento no uso das evidências. Para outros, ela sugeria analogias entre a história e as ciências biológicas e físicas ou, ainda, a procura por leis que explicassem o desenvolvimento histórico como as leis da seleção natural ou da entropia, que explicava as seqüências dos eventos na ciência. Apesar

¹⁰ “a gravura de um objeto mostrada por um determinado homem mostra realmente como ele é na sua exatidão.”

¹¹ “é trabalho do dramaturgo: pensar os fatos juntos e relacionar os elementos em uma única totalidade.”

¹² “república das letras”

das discordâncias quanto à definição de “ciência”, os historiadores acreditavam que a história literária, tal como escrita no início do século era inaceitável de acordo com os novos padrões. Segundo a avaliação de Nye,

[t]hey might not mean that history might not be written with skill and attention to the use of the language. They meant that narrative history whose interpretations depended on the personal point of view of the Historian, and whose meanings were influenced by his philosophical-theological beliefs, was really not history at all, but literature, which was a quite different thing. (NYE, 1966, p. 128)

[e]les não desconsideravam que a história pudesse ser escrita com habilidade e atenção ao uso da língua. Mas, para eles a história narrativa, cujas interpretações dependiam do ponto de vista pessoal do Historiador e cujos significados eram influenciados por suas crenças teológico-filosóficas, não era propriamente história, mas literatura, uma coisa absolutamente diferente.

Os cientificistas defendiam que o historiador deveria ser um observador, um mero narrador do que realmente houvesse acontecido. Para eles, o verdadeiro historiador deveria ser honesto e imparcial e seu relato não deveria conter palavras requintadas; pelo contrário, deveria ser claro, como uma informação de laboratório. Apesar dessa distinção, os historiadores seguidores do cientificismo não eram contra a literatura; eles simplesmente não acreditavam que os processos pela qual ela era criada ou a forma que ela tomava, mantivessem alguma relação com a história. A manifestação do cientificismo histórico também ajudou no crescimento do historiador profissional, que não mais se julgava um parceiro do poeta ou do filósofo, mas um parente próximo do cientista. A história de Ranke era o território dos profissionais.

Para Charles M. Andrews, o verdadeiro historiador encarava “*his experiments just as does the investigator in the laboratory.*”¹³ (ANDREWS *apud* NYE, 1966, p. 129). Charles Francis Adams, acrescentava que o estudo da história, aliado à astronomia, geologia e física, entre outras ciências, procurava uma base científica que estudasse a ascensão e a queda das dinastias meramente como fases de um contínuo processo de evolução. O modelo do historiador deveria ser o científico e seu método, o indutivo. Justificando a separação entre a história e a literatura, Adams afirma:

¹³ “seus experimentos tal qual um investigador.”

If the Historian was to be true social scientist, there was no place in his work for those inward intuitions that motivated the artist, or for those things he held in common with the literary practitioner. (ADAMS apud NYE, 1966, p. 130).

Se o Historiador quisesse ser um verdadeiro cientista social, não haveria lugar em seu trabalho para aquelas intuições íntimas que motivavam os artistas, ou para aquelas coisas que ele tinha em comum com um profissional literário.

Para Nye, a diferença entre o procedimento da nova história científica e a antiga tradição literária não poderia ter sido mais bem ilustrada, àquela época, do que por Henry Adams e Theodore Roosevelt. Escritores da mesma geração e pertencentes à mesma classe social, eles viam a escrita da história por ângulos completamente diferentes.

Roosevelt – assim como Parkman, seu mentor – considerava a história uma tarefa essencialmente ficcional. Adams, influenciado por Ranke, tendia à direção oposta. Adams se considerava um profissional, ao passo que Roosevelt, seria um amador. A história que Adams escreveu, no entanto, não era destituída das qualidades literárias. Segundo a análise de Nye, no livro *History of the United States During the Administration of Jefferson and Madison*, Adams apresentava muitos recursos da imaginação e cuidados estilísticos que ele zombava em Bancroft.¹⁴ (NYE, 1966, p. 131).

Roosevelt, por outro lado, não rejeitava a tradição histórico-literária. Para ele não havia razão para que a então chamada história científica e a literatura não pudessem ocupar o mesmo espaço e reforçar as virtudes uma da outra. Absolutamente consciente da rixa entre antigas e novas escolas do pensamento histórico, em seu discurso, por ocasião de um seminário da *American Historical Association*, em 1912, Roosevelt, intitulou sua fala “*History as Literature.*” Afirmando que o artista literário e o historiador têm muito em comum, o que não justificaria sua compartimentalização em campos distintos:

Because history, science, and literature have all become specialized, the theory now is that science is definitely severed from literature and that history must follow suit. Not only do I refuse to accept this as a true for history, but I do not accept it as true for science. (ROOSEVELT apud NYE, 1966, p. 143).

Porque história, ciência e literatura se tornaram todas especializadas, a teoria agora é que a ciência está definitivamente separada da literatura e que a história deve seguir o mesmo processo. Não apenas eu me recuso a

¹⁴ Adams classificou Bancroft de “*a mere storyteller*” (NYE, 1966, p. 130).

aceitar isso como verdadeiro para a história, mas eu também não o aceito para a ciência.

O objetivo tanto da literatura quanto da história, Roosevelt o enfatizava em seu discurso, era prover as experiências passadas com uma realidade imaginativa e assim, construir o que ele chamou de “*an edifice that both charms and teaches.*”¹⁵ (ROOSEVELT *apud* NYE, 1966, p. 135).

Segundo Nye, a mudança de atitude que marcou o nascimento da história científica nos anos que se seguiram não foi somente exageradamente enfatizada, mas também freqüentemente mal entendida. Sob o rótulo de “ciência,” a história não demandava arte, mas somente fatos, fatos e fatos: “*History, as Ranke once said in a sentence that must have rung through a thousand seminar rooms in the nineties, was ‘merely to show what actually occurred’.*”¹⁶ (NYE, 1966, p. 135). Esse ponto de vista ainda prevaleceu por um curto período de tempo, até que alguns historiadores, como Roosevelt, acharam que esse preconceito com o artístico fazia com que a história perdesse valor mais do que ganhasse.

Historiadores profissionais logo reconheceram as mudanças que estavam por acontecer. Em 1908, durante seu discurso na *American Historical Association*, George B. Adams expressou seu desejo de que as gerações futuras de historiadores pudessem rever todas essas questões até então deixadas para os poetas, filósofos e teólogos. (ADAMS *apud* NYE, 1966, p. 136). No ano seguinte, no mesmo encontro, Albert Bushnell Hart intitulou seu discurso “*Imagination in History.*” (NYE, 1966, p. 136).

De acordo com Nye, *Letter to American Teachers of History*, de Henry Adams, publicado em 1910, foi a última grande tentativa de tornar científica a escrita da história. Na mesma época, Carl Becker declarou publicamente que os historiadores que declaravam lidar somente com “fatos” não estavam tão seguros do que faziam e que tais “fatos” seriam “[o]nly mental images of pictures which the historian makes in order to comprehend it.”¹⁷ (BECKER *apud* NYE, 1966, p. 137).

Após a Primeira Guerra Mundial, alguns historiadores “existencialistas” vieram juntar-se a este debate. Longenbach explica que “*rather than seeing history as a deadening influence in the present, these thinkers emphasize that history is a living part of the present*

¹⁵ “um palácio que fascina e ensina.”

¹⁶ “História, como Ranke afirmou em uma sentença que deve ter ressoado em centenas de salas de seminários nos anos noventa, era ‘meramente para ilustrar o que de fato ocorreu.’”

¹⁷ “somente figuras de imagens mentais, as quais o historiador ordenava para compreendê-las.”

*that cannot be destroyed. To live for the existential historians, is to live historically.”*¹⁸ (LONGENBACH, 1987, p. 10).

Os valores literários e artísticos tornaram-se cada vez mais presentes na escrita da história e, desta forma, a linha que dividia literatura e história tornou-se cada vez mais tênue. No artigo “*It’s History, but Is It Literature?*” publicado pela *New York Times Review*, George Kennan, escreve:

The discipline of attempting to say something gracefully and effectively and in such a way as to bring out the deeper and more subtle tones, seems to be helpful to the scientific essence of history, refining, rather than corrupting, the scientific conscience. . . . It is history as science and literature, not history as science alone, which reaches beyond the specialized reader, contributes to the public understanding of the past, and lives in historical memory. (KENNAN, 1959)

A disciplina de tentar dizer algo de modo gracioso e efetivo e de uma maneira que aflore tons mais profundos e mais delicados parece ser benéfica para a essência científica da história, refinando, mais do que corrompendo, a consciência científica. . . . É a história como ciência e como literatura, e não apenas história como ciência, que atinge inclusive o leitor especializado, que contribui para que o público compreenda o passado e permanece na memória histórica.

Na década de 1920, *A Revista dos Annales* consolida o aparecimento da “nova história”, que revisita os métodos elaborados anteriormente, dando margens às discussões sobre a verdade, sobre o historiador como um sujeito, sobre os objetos e abordagens da história.

Teorizando a respeito da natureza do fazer histórico, Michel de Certeau, em *A Escrita da História*, discute a pretensão da história em reconstituir a “verdade” daquilo que havia acontecido:

A História “objetiva” perpetuava com essa idéia de uma “verdade” um modelo tirado da filosofia de ontem ou da teologia de anteontem; contentava-se com traduzi-la em termos de “fatos” históricos. . . Os bons tempos desse positivismo estão definitivamente encerrados. (CERTEAU, 1982).

Em *A Cultura no Plural*, De Certeau (1995) ressalta que o historiador produz seu trabalho a partir do presente, das preocupações de sua realidade, tornando seu discurso um

¹⁸ “ao contrário de conceber a história como uma influência enfraquecida no presente, estes pensadores enfatizavam que a história era uma parte viva do presente que não podia ser destruída. Viver para os historiadores existencialistas é viver historicamente.”

“discurso particularizado”, que tem um emissor, o historiador, e um destinatário, seja ele qual for, a academia, a sociedade de forma geral ou um grupo específico. Essa discussão implicou numa constatação para De Certeau de que não se pode falar de verdade, mas de verdades, no plural. (CERTEAU, 1995, p. 224).

A idéia de uma verdade universal ou de uma “realidade” absoluta, tão buscada pela história científica era negada por De Certeau, ao afirmar que a história produzia verdades, influenciadas pelo presente do historiador: “A historiografia mexe constantemente com a história que estuda e com o lugar onde se elabora.” (CERTEAU, 1982, p. 126) De Certeau não relaciona a objetividade do discurso do historiador com visões acabadas, definitivas ou fechadas. Segundo ele, o trabalho do historiador consistiria na busca de possibilidades, hipóteses de abordagem ligadas às suas preocupações específicas, daí a existência de verdades.

No contexto das questões abordadas, fica clara a negação do privilégio dado a uma história que pretende contar o “que realmente ocorreu”, fórmula clássica para situar o ofício do historiador. Cito Paul Ricoeur:

A história só é história na medida em que não consente nem ao discurso absoluto, nem na singularidade absoluta, na medida em que seu sentido se mantém confuso, misturado. . . A história é o reino do inexato. . . O método histórico só pode ser um método inexato. . . A história quer ser objetiva e não pode sê-lo. Quer fazer reviver e só pode reconstruir. Ela quer tornar as coisas contemporâneas, mas ao mesmo tempo tem de reconstituir a distância e a profundidade da lonjura histórica. (RICOEUR, 1961, p. 226).

Em datas mais recentes, outras reações também se fizeram presente contra a separação destes dois campos. Jacques Le Goff, em seu conceituado livro *História e Memória* (1996), argumenta que desde as suas origens, a ciência histórica se define em relação a uma realidade que não é construída nem observada, mas sobre a qual “se indaga”, “se testemunha”. Le Goff afirma que para captar o desenrolar da história, historiadores e filósofos não mais se voltam para o Positivismo, mas defendem sim uma história que possibilite uma leitura racional *a posteriori*, que permita o reconhecimento de certas regularidades no seu decurso, a elaboração de modelos que excluam a existência de um modelo único, ou o retorno da história a um mero relato, colocando em questão o problema objetividade do historiador e provocando o reconhecimento de “realidades” históricas até então deixadas de lado. (LE GOFF, 1996, p. 11).

Compartilhando da mesma idéia, Paul Veyne em *Como se escreve a História*, reafirma a propensão da história à narrativa e à literatura, sugerindo que o historiador, no seu ofício, age como o literato, tomado pela trama e pelo enredo. Conforme a exposição de Veyne, o historiador deve se apropriar da noção de intriga, elaborada pela ficção, recurso que possibilitará uma compreensão aberta do real. É o narrador, através da intriga, que faz emergir do esquecimento a matéria desordenada de acontecimentos do real, pois atribui sentido aos fatos. (VEYNE, 1982, p. 37).

Segundo Linda Hutcheon, o que a escrita pós-modernista, tanto da história, como da literatura nos ensinou é que tanto história quanto ficção são discursos e que os dois constituem sistemas de significação pelo qual nós atribuímos sentido ao passado. (HUTCHEON, 1988). Hutcheon mostra que a história e a literatura equiparam-se, pois são discursos construídos, ou seja, para ela, a história é construída através da narrativa e da linguagem, pelos seus autores.

Roger Chartier percorre caminho parecido dizendo que “a história é um discurso que aciona construções, composições e figuras que são as mesmas da escrita narrativa, portanto, da ficção”. (CHARTIER, 1994). O autor apresenta, portanto, a história como uma narrativa semelhante à literatura, mas acrescenta que a narrativa histórica não deve ser considerada uma narrativa qualquer, já que têm suas regras específicas, tais como um corpo de enunciados científicos, ou seja, a capacidade de constituir um certo número de regras que permitem controlar a operação de escrita histórica numa perspectiva científica.

Todos esses teóricos concordam que a linguagem é o ponto de encontro mais comum entre história e literatura, pois é a forma de expressão comum às duas áreas. O historiador, como o poeta ou o romancista, é consciente dos recursos metafóricos da linguagem. Ambos a empregam para expressar suas teorias e conjecturas, e de modo simbólico, para fazer com que o conjunto de suas palavras expresse muito mais do que o fariam se estivessem isoladas. Para Nye, esta é a razão mais simples e contundente para justificar o porquê de a história pertencer ao campo das artes muito mais do que ao da ciência, como ele afirma na declaração que se segue:

Language is the most common meeting place of the two, and that the historian is at his best when his prose is closest to art, few would argue. It is possible to write history in mediocre prose, of course, in the sense that one may find in it those “facts” that make up the skeleton of history. But on the other hand, it would seem virtually impossible to write good

history in bad prose, since the qualities that demand literary skill prevent a really good historian from being a bad stylist. (NYE, 1966, p. 139).

A linguagem é o lugar de encontro mais comum das duas; e poucos contestariam que o historiador faz o seu melhor quando sua prosa está mais perto da arte. É possível escrever história com uma prosa medíocre, é claro, no sentido de que alguém encontraria nela apenas aqueles fatos que formam o esqueleto da história. Mas, por outro lado, parece ser virtualmente impossível escrever uma boa história com uma prosa ruim, já que as qualidades que demandam habilidades literárias poupam um bom historiador de se tornar um mau estilista.

De acordo com Hayden White, a linguagem usada pelo historiador para descrever os eventos é inevitavelmente figurativa, ao invés de meramente técnica, e isso é necessário uma vez que o objetivo deve ser o de tornar familiar o desconhecido, aquilo com o qual os leitores não estão ainda familiarizados. Assim, “[t]odas as narrativas históricas pressupõem caracterizações figurativas dos eventos que pretendem representar e explicar”, conclui White.

White acentuou a discussão sobre as fronteiras entre história e ficção em seu artigo “O Texto Histórico como Artefato Literário,” no qual afirma que as narrativas históricas são “ficções verbais cujos conteúdos são tanto *inventados* quanto *descobertos* e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes na ciência.” (WHITE, 1994, p. 98, grifo do autor). White propôs que, na composição de seus textos, o historiador não dependa apenas da escrita objetiva – orientação essencialmente positivista, como já foi visto – para se fazer entender. Para White fica claro que,

O modo como uma determinada situação histórica deve ser configurada depende da sutileza com que o historiador harmoniza a estrutura específica de enredo com o conjunto de acontecimentos históricos aos quais deseja conferir um sentido particular. Trata-se essencialmente de uma operação literária, vale dizer, criadora de ficção. E chamá-las assim não deprecia de forma alguma o status das narrativas históricas como fornecedoras de um tipo de conhecimento. (WHITE, 1994, p. 102, grifo do autor.).

White pontua, ainda, que no seu empenho em compreender o registro histórico, que é fragmentário e sempre incompleto, os historiadores precisam fazer uso do que R. G. Collingwood chamava de “imaginação construtiva”, a qual “postulava que os historiadores abordavam os seus testemunhos dotados de um senso das formas possíveis que os

diferentes tipos de situação reconhecidamente humana podem assumir.” (WHITE, 1994, p. 100).

White argumenta que o registro de um conjunto de acontecimentos de forma casual não constitui uma história; o máximo que pode oferecer ao historiador são os elementos. Cito White:

Os acontecimentos são convertidos em história pela supressão ou subordinação de alguns deles e pelo realce de outros, por caracterização, repetição do motivo, variação do tom e do ponto de vista, estratégias descritivas alternativas e assim por diante – em suma, por todas as técnicas que normalmente se espera encontrar na urdidura do enredo de um romance ou de uma peça. (WHITE, 1994, p. 100).

Seguindo a linha de pensamento de White, retomo o texto de Nye (1966), o qual ressalta que somente os documentos não são suficientes para os historiadores e que a evocação da imaginação é uma qualidade vital para eles já que, assim como os literatos, eles também tratam de experiências internas e externas. A evocação dos recursos da imaginação por parte do historiador, bem como o reconhecimento das particularidades da experiência humana na literatura, é essencial para ambas as áreas. Paul Veyne (1971) acrescenta que ao escolher os fatos que merecerão destaque na construção de suas tramas, o historiador não deixa de inventar, à sua maneira.

A imaginação, na história e na literatura, realiza sempre duas funções vitais: a seleção e a interpretação. Os fatos não falam por si; isso só acontece a partir da seleção, organização e interpretação do historiador e do literato. O historiador não pode incluir *todos* os fatos na sua escrita, já que ele não conhece todos eles e mesmo os que lhe são familiares não são de igual valor. O mesmo procedimento tem o escritor de ficção porque ele não tem como dar conta de todos os eventos ao redor daquele que ele privilegiou. Além disso, ambos devem também decidir por um ponto onde deverá começar e terminar sua narrativa, já que “*History never stops; the historian has to stop it somewhere*”,¹⁹ assim como a obra literária. (NYE, 1966, p. 154).

Ao fazer suas escolhas dentro do vasto território disponível de experiências humanas, o historiador e o artista literário dão forma e planejamento aos eventos, sejam eles reais ou imaginários. A seleção que cada um faz determina a natureza do produto que

¹⁹ “A História nunca pára; o historiador deve pará-la em algum ponto”.

cada um cria. Nye reforça o papel da imaginação nas duas áreas. Para ele, “decisions themselves are basically imaginative, for there is no other guide”.²⁰ (NYE, 1966, p. 155).

Para o filósofo francês Lévi-Strauss só podemos construir uma história compreensível do passado mediante uma decisão de “abandonar” um ou mais dos domínios de fatos que se oferecem para inclusão em nossos relatos. Ele defende ainda que as “explicações” das estruturas e dos processos históricos são determinadas mais pelo que é excluído das representações do que pelo o que nela é incluído. Segundo Strauss, “é nessa brutal capacidade de excluir certos fatos no interesse de constituir outros em componentes de histórias que o historiador exhibe seu tato e sua compreensão”. (STRAUSS *apud* WHITE, 1994, p. 106).

Se a primeira função da imaginação na história e na literatura é seletiva, a segunda é interpretativa. A interpretação é a essência de ambas as áreas. Segundo Nye, “[*history*] brings order and meaning to the past, [*literature*] brings them to an experience beyond reality”.²¹ (NYE, 1966, p. 155).

As informações obtidas nunca são completas ou coerentes: o significado, mais uma vez, deve vir da imaginação. Este é o ato criativo que relaciona o poeta e o historiador. Ambos procuram registrar o “real”, ilustrando a condição humana, julgando seus sucessos, fracassos e dando uma perspectiva do mundo em que vivemos. “*The historian*,” Bruce Catton recentemente escreveu, “*in spite of himself, is in literature, and there is no earthly way to keep him out of it.*”²² (CATTON *apud* NYE, 1966, p. 159)

A criatividade, que nasce a partir dos “fatos”, envolve a motivação, a metáfora e a percepção no trabalho de ambos. Recorro novamente a Nye, que afirma:

Something exists, after the historian and the literary artist have been at work that has not existed before – an insight into human motivation, a metaphor that adds meaning to the experience, a reason for an event, a perception of a relationship, a cause for an effect. Something has been done with and to the materials with which literature and history work; they have been related in a new way, formed into a new construct, articulated into a new statement. (NYE, 1966, p. 145)

Há algo, após o trabalho do historiador e do artista literário que não existia antes – um discernimento da motivação humana, uma metáfora que acrescenta algo à experiência, uma razão para um evento, uma percepção de uma relação, uma causa para um efeito. Algo tem sido feito

²⁰ “as decisões são basicamente imaginativas por si mesmas, pois não há outro guia”.

²¹ “[a história] trás ordem e significado para o passado, [a literatura] os trás para uma experiência além da realidade”.

²² “O historiador, apesar dele próprio, está na literatura e não há maneira terrena de tirá-lo dela.”

com e para os materiais com os quais a literatura e a história trabalham; eles têm sido narrados de uma nova maneira, modelados sob uma nova construção, articulado por uma nova afirmação.

Na tentativa de explicar como o artista literário tenta resolver a questão da “realidade *X* imaginação” Nye toma como exemplo o romance de Robert Penn Warren. *All The King’s Men*, publicado em 1947, que foi presumidamente baseado na carreira de Huey Long, governador da Luisiana e senador federal dos EUA. Segundo Nye, “*Warren was praised and cursed for what many of his readers assumed was a thinly-disguised historical novel, which he protested it was not*”.²³ (NYE, 1966, p. 151). Perguntado por jornalistas se Long foi o modelo para Willy Stark, o político central de seu romance, Warren respondeu:

I do not mean to imply that there was no connection between Governor Stark and Senator Long. Certainly it was the career of Long and the atmosphere of Louisiana that suggested the play that was to become a novel. But suggestion does not mean identity. . . . I did have some notions about the phenomenon of which Long. . . and I tried to put some of those notions into my book. . . . The book, however, was never intended to be a book about politics. Politics merely provided the framework story in which the deeper concerns, whatever their final significance, might work themselves out. (WARREN apud NYE, 1966, p. 151).

I não pretendo dar a entender que não houve conexão entre o governador Stark e o senador Long. Certamente foi a carreira de Long e a atmosfera de Luisiana que serviram de sugestão para a peça que deu origem ao romance. Mas, sugestão não implica em identidade. . . . Eu realmente tinha algum conhecimento do fenômeno que Long representava. . . e eu tentei colocar alguns desses elementos no meu livro. . . . O livro, no entanto, nunca pretendeu ser um livro sobre política. A política apenas forneceu a moldura da história cujas preocupações mais graves, quaisquer que sejam seus sentidos finais, podem se resolver por si mesmas.

A declaração do escritor é de grande importância para o entendimento da postura literária, em relação à história. A realidade do passado é para o artista literário a base a partir da qual ele especula a respeito de “*deeper concerns*” e “*final significances*” – usando as palavras de Warren – da condição humana. (*apud* NYE, 1966, p. 152). Ainda assim, o verdadeiro literato faz mais do que “usar” a história; ele assimila o mundo literal, factual e temporal e o transforma em um mundo imaginativo. Ele é o senhor absoluto desse novo

²³ “Warren foi elogiado e condenado pelo o que muitos dos seus leitores assumiram ser um romance histórico disfarçado, ao que ele protestou negando”.

mundo inscrito noutra nível. Ao passo que o historiador está, de certo modo, preso a determinados fatores, apesar da imaginação.

Na conduta dos materiais da experiência, no entanto, tanto a história quanto a literatura estão preocupadas com as ações humanas, suas paixões, motivações e comportamentos – todas elas tão complexas e variáveis que não podem ser medidas com exatidão, nem previstas ou manipuladas. Literatura e história compartilham as mesmas perguntas a respeito da natureza humana e o objetivo de ambas é prover o homem do conhecimento de si mesmo, examinando o que ele tem sido e feito e, talvez, descobrir o porquê disso e daquilo.

É neste ponto, a meu ver, que a relação entre história e literatura alcança o seu mais alto e íntimo grau: na preocupação com a importância e significado da experiência humana. Assim como a história, a literatura também está preocupada em responder às questões das diferentes gerações. Em suas percepções da experiência humana, ambas são essencialmente criativas e imaginativas. Seguindo o pensamento de Nye, este é o ponto definitivo que torna a ambas arte. As fronteiras entre história e literatura estão sujeitas às mesmas responsabilidades e são dependentes das mesmas construções imaginativas, criativas e lingüísticas.

O historiador pode começar sua tarefa como um observador imparcial e objetivo, seguindo todas as evidências científicas, elegendo os fatos e os apresentando sem distorção ou pré-conceitos; mas, antes que ele se dê conta, pode se achar fazendo o que faz o artista literário, e quase pelas mesmas razões – isto é, apresentando um ponto de vista, uma estimativa da condição humana, uma perspectiva do mundo em que vivemos, um julgamento dos sucessos e falhas das aspirações do homem. O historiador não pode evitar fazê-lo, pois está lidando com seres humanos, com seus conceitos e crenças, com sensações que derivam dos corações e mentes dos homens desde o princípio. Como na literatura, o historiador procura registros de vida que estão implícitos no passado, e sua busca ilumina este passado.

As relações entre literatura e história ainda estão no centro do debate da atualidade, mas pode-se afirmar que a maior parte de historiadores e literatos não mais consideram seus objetivos e suas artes compartimentalizadas. Ambos reconhecem que a criatividade e a subjetividade pertencem tanto à literatura quanto à história, e que não é impossível nem fora de moda escrever com exatidão e distinção.

Concluo a primeira parte deste capítulo com uma citação de Nye, teórico que norteou boa parte dessa discussão.

History is an art, perhaps an art trying to be a science, whether it succeeds or not. If their by fruits ye shall know them, history and literature are assuredly branches of the same tree. (NYE, 1966, p. 159)

A história é uma arte, talvez uma arte tentando se passar por ciência, podendo ter sucesso ou não. Se podemos classificá-las por seus frutos, história e literatura são, seguramente, ramos da mesma árvore.

No capítulo seguinte, proponho uma reflexão comparativa-contrastiva entre a poesia lírica e a história. Verifico, no entanto, que para iniciar uma reflexão sobre esses dois campos, necessita-se buscar compreender alguns conceitos. Assim, apresento, de antemão, os conceitos de “história”, “guerra” e “realidade e representação”, que nortearão as leituras dos poemas nos capítulos seguintes.

1.1 A NOVA HISTÓRIA

O que se convencionou chamar nova história surgiu na França, na década de 1920. A expressão foi popularizada pelo livro *La Nouvelle Histoire* (1978), coleção de ensaios editados por Jacques Le Goff e outros, que se preocupavam com os novos problemas, as múltiplas abordagens, os métodos e alianças interdisciplinares. Entretanto, esse termo já havia sido reivindicado, anteriormente, por intelectuais franceses associados à revista *Annales*. Segundo o historiador inglês Peter Burke (1991), em *A Revolução Francesa da Historiografia: A Escrita dos Annales, 1929-1989* (1991), Braudel já havia falado de uma história nova em sua aula inaugural no *Collège de France*, em 1950. Febvre, por outro lado, também já havia usado frases do tipo “uma outra história” para descrever o que o grupo dos *Annales* tentava fazer.

Para Burke, a Revista dos *Annales*, originalmente chamada de *Annales d'histoire économique et sociale*, seria “a porta-voz, melhor dizendo, o alto-falante de difusão dos apelos dos editores em favor de uma abordagem nova e interdisciplinar da história.”

(BURKE, 1991, p. 33). O autor distingue ainda três principais gerações de historiadores que deram propulsão a essa nova história.

A primeira geração questionava a história tradicional, sua linearidade e seus objetos. Essa geração advogava a colaboração interdisciplinar, aproximando assim a história de outros campos das ciências humanas e sociais. Os fundadores da *Revista dos Annales*, Lucien Febvre e Marc Bloch, eram os principais representantes dessa geração.

A segunda geração foi considerada a “Era de Fernand Braudel” e corresponde ao período em que aparecem mais definidos e articulados os novos métodos propostos pela primeira geração e as categorias que lhes servem de sustentação: história serial, longa duração e principalmente estrutura e conjuntura.

A terceira geração inclui historiadores contemporâneos mais conhecidos, como Duby, Le Goff e Le Roy Ladurie, que adotaram uma postura mais aberta em relação às outras correntes historiográficas. Essa geração, que se estendeu até 1985, exerceu uma influência muito grande na historiografia francesa.

Jacques Le Goff, Pierre Nora e Michel de Certeau são os principais nomes da terceira geração, caracterizada a partir dos anos 1980. Ela abandonou a rigidez dos primeiros tempos e questionou, sobretudo, a forma como a história tradicional era apresentada, ou seja, a narrativa dos grandes feitos e dos grandes homens. A escolha, nesta pesquisa, de privilegiar a história, tal como é defendida por esta geração, dá-se pelo fato de ela propiciar a interdisciplinariedade ao invés de uma história geral e globalizante. Essa geração se interessa por acontecimentos fragmentados e personagens individuais, e preocupa-se com o aspecto literário da escrita da história. Assim, a terceira geração, que era também chamada de “Nova História”, multiplica os objetos, as abordagens e as terminologias da história, aparecendo assim, a história cultural, a história da infância, a ego-história, a história das mulheres, etc.

Além de ser a primeira geração a incluir mulheres-historiadoras, esta geração estava mais aberta a idéias vindas do exterior e a inclusão de novas temáticas, como afirma Burke: “Muitos dos seus membros viveram um ano ou mais nos Estados Unidos, em Princeton, Ithaca, Madison ou San Diego”. Ao contrário das gerações anteriores, estes falam e escrevem em inglês e “[p]or diferentes caminhos, tentaram fazer uma síntese entre a tradição dos *Annales* e as tendências intelectuais americanas.” (BURKE, 1991, p.80).

Entre as mudanças significativas empreendidas quando da emergência da nova história deve ser mencionada a redefinição do estatuto dos acontecimentos: questiona-se a

escrita dos grandes acontecimentos e revela-se a importância da consideração dos micro-acontecimentos.

Em linhas gerais, a nova história é a história escrita em reação à história tradicional defendida por Ranke. É aquela que problematiza os documentos nos quais a História tradicional baseava sua verdade. Ela propõe-se a escrever uma história não mais linear, mas descontínua e heterogênea. Os acontecimentos se dão de forma simultânea: os grandes e os pequenos acontecimentos. A temporalidade da nova história não é, portanto, contínua, mas sobreposta.

Para falar a respeito da temporalidade da nova história, Braudel, de forma bastante poética, usa a metáfora do mar. Segundo ele, existem acontecimentos em que o tempo parece imóvel, como as longas descrições históricas e geográficas. A história social equivaleria à temporalidade da superfície, com suas ondas e *tsunamis*. Há também uma temporalidade instantânea, que é a história do tempo presente, aquela que emerge na atualidade. Para Braudel, todas as “estruturas” estão sujeitas a mudanças, mesmo que lentas.

Em *A Escrita da História*, Burke (1992) discute o contraste entre a nova e a antiga história e o sumariza em seis pontos. De acordo com o paradigma tradicional, a História preocupava-se essencialmente com a política, nacional ou internacional. Outros tipos de história, como a história da arte e da ciência, não eram totalmente excluídos, mas eram “marginalizados no sentido de serem considerados periféricos aos interesses dos ‘verdadeiros’ historiadores.” (BURKE, 1992, p. 11). A nova história, por outro lado, preocupa-se com todas as atividades humanas, daí a expressão “história total”, segundo a qual tudo é histórico. Na avaliação de Burke,

[n]os últimos trinta anos nos deparamos com várias histórias notáveis de tópicos que anteriormente não se havia pensado possuírem uma história, como, por exemplo, a infância, a morte, a loucura, o clima [...]. (BURKE, 1992, p. 11).

Ao contrário dos historiadores tradicionais, que se preocupavam em relatar uma história factual, excessivamente preocupada com a narração dos eventos, a nova história está mais preocupada com a análise desses eventos, envolvendo-se com toda a estrutura que permeia os acontecimentos.

A história tradicional oferecia-nos uma história vista de cima, sempre concentrada nos grandes feitos dos grandes homens (estadistas, generais, etc.), relegando ao restante da

humanidade um papel secundário. Já esta nova preocupa-se também com a “história vista de baixo”, ou seja, a história das minorias, ou ainda, a história das pessoas comuns e suas experiências sociais. Um indício significativo dessa mudança na prática dos novos historiadores é o fato de que “[a] história da cultura popular tem recebido bastante atenção”, conforme observa Burke. (1992, p. 13).

Tradicionalmente, a história se baseava em documentos e registros oficiais dos arquivos do governo, e rejeitava qualquer outro tipo de evidência. A nova concepção de história considera uma variedade de evidências escritas, visuais e orais. Neste sentido, Burke considera, por exemplo, que: “Os registros oficiais em geral expressam o ponto de vista oficial. Para reconstruir as atitudes dos hereges e rebeldes, tais registros necessitam ser suplementados por outros tipos de fonte.” (BURKE, 1992, p. 13). A história tradicional ocupava-se de um determinado momento da história na procura de uma verdade ou de uma versão exata. Para a nova história, não existe verdade absoluta, e sim representação de verdades.

Finalmente, o paradigma tradicional considera a história, segundo Ranke, como uma ciência objetiva, capaz de relatar os fatos “como eles realmente aconteceram”. Para o novo paradigma, esse ideal é considerado irreal. Burke observa que,

[p]or mais que lutemos arduamente para evitar os preconceitos associados à cor, credo, classe ou sexo, não podemos evitar olhar o passado de um ponto de vista particular. [...] Nossas mentes não refletem diretamente a realidade. Só percebemos o mundo através de uma estrutura de convenções, esquemas e estereótipos, um entrelaçamento que varia de uma cultura para outra. (BURKE, 1992, p.15).

Desta maneira, a nova história constitui-se de uma variedade conflitante de vozes, o que segundo o crítico Mikhail Bakhtin pode ser denominado de heteroglossia.²⁴ De acordo com Burke,

nossa situação, nossa percepção dos conflitos é certamente mais realçada por uma apresentação de pontos de vista opostos do que por uma tentativa, [...] de articular um consenso. Nós nos deslocamos do ideal da Voz da História para aquele da heteroglossia, definida como ‘vozes variadas e opostas.’ (BURKE, 1992, p. 15).

²⁴ Em seu ensaio “*Discourse in the Novel*”, Bakhtin descreve a heteroglossia como uma complexa mistura de vozes e visões de mundo cujas interações sociais são dotadas de múltiplas perspectivas, que individualmente ou socialmente, denotam a aleatoriedade da linguagem. (1983, p. 293).

Dentro desta linha, encontramos ainda outras histórias possíveis, como a dos historiadores atuais que se preocupam com a relação entre história global e micro-história. No editorial da *Revista dos Annales* de janeiro-fevereiro de 2001, os editores sugerem “histórias conectadas”, que assegurem a articulação entre as especificidades locais e os fenômenos globais. Na mesma revista, Roger Chartier, considerado um dos mais importantes historiadores da atualidade, retoma esta idéia e lembra ainda que os historiadores são homens de seu tempo.

A análise de Burke e a contribuição dos historiadores atuais que, diante de novas possibilidades de conhecimento histórico, multiplicam os caminhos da história, mostram-se sobremaneira interessante para pensarmos os vínculos da história e da literatura, em especial da história e da poesia lírica. É segundo alguns princípios e alguns conceitos concernentes a essa tendência contemporânea da história, e mais particularmente da última geração da nova história, que fundamentaremos, nos próximos capítulos, as análises dos poemas que constituem o *corpus* desta pesquisa.

1.2 GUERRA

O dicionário Aurélio ressalta seis acepções para o verbete “guerra”:

GUERRA: Substantivo feminino, originado do germânico ocidental *werra*.

1. Luta armada entre nações ou partidos; conflito.
2. Expedição militar; campanha.
3. Combate, peleja, luta, conflito.
4. P. ext. A arte militar.
5. A administração, os negócios militares.
6. Fig. Oposição, hostilidade

O dicionário destaca ainda, vários tipos de guerra, dentre eles, guerra de extermínio, de morte, de movimento, de nervos, de posição, de trincheira, guerra atômica, bacteriológica, biológica, civil, convencional, guerra econômica, fria, global, limitada, localizada, nuclear, psicológica, química, revolucionária, guerra santa e guerra sem cartel.

Para as ciências sociais, a guerra pode indicar uma situação reconhecida socialmente em que se verificam hostilidades armadas de extensão considerável entre duas

ou mais nações, estados ou governos, de modo mais ou menos contínuo. De acordo com o Dicionário de Ciências Sociais, da Fundação Getúlio Vargas, as variações sobre o mesmo conceito tornam difícil caracterizar o tipo de hostilidade que justifica a denominação *guerra*, o que levou alguns autores a inserirem esse conceito dentro de outro mais geral de *uma luta de morte*.

Segundo Karl von Clausewitz, importante teórico militar do mundo ocidental, uma guerra é um duelo e é constituída por uma sucessão de combates. Referindo-se à guerra como “a continuação da política por outros meios”, Clausewitz assinala que ela é causada “por um choque violento de duas vontades políticas, que usam os recursos da ciência e tecnologia para defrontarem suas vontades antagônicas.” (ARENDR, 1985, p. 6).

A guerra, no sentido clausewitziano, sempre esteve mais presente na realidade da sociedade norte-americana do que na sociedade brasileira, por exemplo. Considerando que o tema dos poemas selecionados é a representação da guerra, e que na escrita dos poemas por parte do autor norte-americano Simic esse é um dos tropos de sua poética, farei algumas apreciações sócio-histórico-culturais acerca de uma certa onipresença da guerra entre os americanos.

Segundo Noam Chomsky, durante os últimos séculos, os Estados Unidos exterminaram as populações indígenas (milhões de pessoas), conquistaram metade do México, intervieram com violência nas regiões vizinhas, conquistaram o Havaí e as Filipinas (matando centenas de milhares de filipinos) e, nos últimos cinquenta anos, particularmente, valeram-se da força para se impor à boa parte do mundo. (CHOMSKY, 12).

Desde os acontecimentos traumáticos ocorridos no dia 11 de setembro de 2001 e da declaração de aliança formada ao redor dos EUA, tem se falado sobre um “novo tipo de guerra” – como foi declarado pelo próprio presidente George W. Bush. “Bombas inteligentes no Iraque”, “intervenção humanitária”, “cruzada contra o terrorismo”. Nota-se que os Estados Unidos quase nunca usam a palavra “guerra” para descrever suas ações. Na análise de Chomsky, o termo mais apropriado seria “crime”: “talvez ‘crime contra a humanidade’.” (p. 16).

Questionado se um ataque dos EUA contra o Afeganistão poderia ser classificado como uma “guerra contra o terrorismo”, Chomsky declara:

Um ataque contra o Afeganistão, muito provavelmente, matará um número enorme de civis inocentes e também, provavelmente, fará muitas outras vítimas, um número imenso delas, na verdade, pois se trata de um país em que milhões de pessoas já estão morrendo de fome. Uma matança desenfreada de civis é terrorismo, e não uma guerra contra o terrorismo. (p. 87).

De fato, por grande parte do mundo os EUA são vistos como um país, em parte, responsável pelo terrorismo, uma vez que ajudou a financiar outras guerras no oriente médio, formando em técnicas de guerra parte de seus atuais inimigos. Assim, a relação estreita que a sociedade estadunidense tem com a guerra – e conseqüentemente a poesia produzida por poetas norte-americanos que a utilizam como tema – é bem mais intensa do que a produzida no Brasil.

Em relação à representação poética da guerra por poetas brasileiros, é preciso notar que a guerra aqui se metamorfoseia, assumindo feições diferentes daquelas promovidas pelos EUA. No Brasil, a guerra toma ares de uma guerra civil, na qual a sociedade é muitas vezes refém dessas “guerras” instaurada pelo crime organizado.

Como exemplo dessa presença da guerra nas sociedades dos EUA, e agora mais especificamente do Brasil, constituindo diferentes representações culturais da mesma, ressalto uma matéria do jornal *The New York Times*, editado em 10 de janeiro de 2007. A matéria chama a atenção para o fato de que bandidos puseram fogo em um ônibus com passageiros em 28 de dezembro de 2006, na cidade do Rio de Janeiro. À matéria destaca o seguinte comentário:

O presidente Lula chamou o que aconteceu de terrorismo. Foram 6.620 mortes violentas em 2004, 6.438 em 2005 e 5.232 nos primeiros 10 meses de 2006. São 18.290 em menos de três anos. Isso é mais de seis vezes a morte de soldados americanos no Iraque. E é cerca de metade das pessoas mortas por armas de fogo no Brasil no período.²⁵

A reportagem deixa claro que vivemos um estado de guerra constante. Mais recentemente, a manchete do jornal *Folha de São Paulo* anunciava: “Guerra de traficantes deixa 19 mortos no Rio”, em referência a um tiroteio envolvendo bandidos e policiais na zona norte do Rio de Janeiro. Diferentemente dos EUA, a guerra que presenciamos, e que tem se configurado um traço que delinea a poética lírica contemporânea brasileira, é muito mais do que um produto de disputas internacionais, trata-se sobretudo de um produto da situação econômica, social e política em que nos encontramos.

²⁵ <http://opiniaoenoticia.com.br>, acessado em 4/2/2007.

A referência à guerra nos objetivos deste estudo deve ser pensada além dos conceitos de guerra acima listados. O traço característico da guerra, como destacaremos na poesia de Charles Simic e de Affonso Romano de Sant'Anna, é o da presença da violência ou de situações de hostilidades, que envolvem ou não o emprego da força armada. Na análise dos poemas que nos falam da história, não me refiro à guerra somente como conflito armado ou como revoluções, mas abordo, sobretudo, a guerra no seu sentido metafórico, ou seja, como toda forma de mal-estar, de sofrimento, de destruição, de manipulação, de coerção física e de tortura, presentes nas atividades humanas.

No momento em que iniciei esta pesquisa, o mundo presenciava a eclosão de um ataque armado entre os EUA e o Iraque. A devastação da sociedade civil iraquiana, com cerca de um milhão de mortos, mais da metade composta por crianças pequenas, divulgada sob a forma de vários relatos, impõe-se como um tema que a poesia contemporânea não poderia ignorar. É com vistas a apreender as representações poéticas desse cenário, dessas experiências – de poder, de força, de autoridade, de violência, de guerra – que proponho-me a examinar os pontos de convergência entre a poesia lírica e a história. No caso de Simic, priorizarei os poemas que expõem certos resíduos, certos ecos da Segunda Guerra Mundial, embora aborde também poemas que retratam tanto as guerras civis, quanto os conflitos mais recentes vivenciados pela sociedade norte-americana. No caso de Sant'Anna, seleciono poemas que têm não só a guerra como tema central, mas também poemas que evidenciem a “realidade” de certas situações de conflito político-sociais de modo geral, em âmbito internacional, e de modo específico, em contexto brasileiro.

1.3 REALIDADE E REPRESENTAÇÃO

“Sob quais circunstâncias pensamos ser as coisas reais?” Esta é a indagação que norteia o artigo de William James, *“The Perception of Reality”*, publicado em 1890. Segundo James, a realidade é uma espécie de sentimento mais ligado às emoções do que a qualquer outra coisa: “A realidade significa simplesmente a relação com a nossa vida emocional e ativa [...] toda a realidade, quer do ponto de vista absoluto ou prático, é [...] subjetiva, somos nós mesmos.” (JAMES, 1890, p. 296-7).

O conceito de realidade é questionado desde os filósofos da Antiguidade. Platão, ao refletir sobre o conceito de realidade, promove a separação entre dois mundos: o mundo sensível e o mundo inteligível. Para Platão, o mundo das idéias é o inteligível que se contrapõe ao sensível. Para ele, o mundo sensível exibe certa realidade, mas ela só existe porque participa do mundo inteligível, do qual é uma cópia ou, mais exatamente, uma “ilusão que o senso comum acredita ser a única realidade.” (PENHA, 2000, p. 37).

No livro VII, de *A República*, Platão (1956), descreve o *Mito da Caverna*, para mostrar que a realidade não existe, mas somente o que percebemos dela. Este mito fala de um povo, que desde a infância vivia aprisionado no interior de uma caverna subterrânea. Acorrentados pelas pernas e pelo pescoço, eram impedidos de olhar para trás e para os lados. Só podiam olhar para um ângulo, à frente. À porta da caverna, havia uma imensa fogueira, ao lado da qual passavam homens carregando estatuetas de todo o tipo, com formas de seres humanos e animais. A localização da fogueira proporcionava uma projeção das sombras dessas estatuetas sobre uma parede no fundo da caverna. Os prisioneiros, que jamais viram outra coisa, não sabiam da existência desses homens nem das estatuetas. Também não sabiam a respeito de outra intensidade de luz ou que aquela luminosidade vinha de uma fogueira. O que sabiam era somente o que viam, ou seja, tomavam as sombras dos objetos por realidade.

Ao final da parábola, Platão ainda indaga sobre o que aconteceria se algum prisioneiro fosse libertado e pudesse sair da caverna. A possibilidade de enxergar os objetos em si e outros seres humanos confrontar-se-ia com o que se acreditava ser a realidade das coisas. A implicação mais imediata deste mito, e que se identifica com o pensamento platônico, é a de que a realidade é apenas aquilo que se conhece. Na caverna de Platão, as pessoas vivem em um mundo sensível, que é apenas uma imagem do mundo inteligível, e para eles essa é a realidade, essa é a verdade.

Para Platão, a literatura representava em um terceiro nível da realidade, uma vez que o que a literatura representava era o que havia no mundo, e o que havia no mundo era a representação ou uma cópia das idéias. Por ser apenas uma cópia do real, o filósofo considerava a arte poética inútil. Diferentemente de Platão, Aristóteles valorizava a produção do poeta que, segundo ele, não copiava a realidade, apenas se valia da verossimilhança, o que o permitia se aproximar do real.

No processo de recriação do real, Platão concebia a *mimeses* como cópia, enquanto Aristóteles entendia a *mimeses*, como um exercício para além de uma cópia do real. Ela

seria, ao invés disso, uma recriação do mundo nos mesmos moldes pelo qual ele se produz. Este conceito remete, portanto à idéia de verossimilhança, já que cabe escritor ajustar e modificar a fonte representada sem, no entanto, mudá-la de modo tal que se tornasse irreconhecível. Para Aristóteles, a exigência de uma coerência interna acima da imitação pura e simples é fundamental para que se possa produzir o efeito de verossimilhança.

Nesta perspectiva, na conquista de um *status* de legitimidade, o historiador e o literato valem-se da mesma estratégia: a busca pelo verossímil. É a partir desse prisma que a análise dos poemas que tematizam a guerra será analisada. Desta forma, o entendimento do que seja verossímil é de fundamental importância para a compreensão da análise dos poemas que recriam ou re-apresentam uma “realidade” histórica. Diferentemente da noção de real ou de verdade, entende-se então por verossímil, tudo o que é semelhante à verdade ou ainda que tenha a aparência de verdadeiro. Para sua ampliação, também é importante destacar que, em senso comum, realidade significa o ajuste que fazemos entre a imagem e a idéia da coisa, entre verdade e verossimilhança.

Por fim, na interpretação ou representação do real, a realidade está sujeita ao campo das escolhas. Isso implica a necessidade da consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico e histórico estabelece com a realidade, mesmo quando se pretende observá-la e transpô-la integralmente. A poesia e a história falam de sua realidade, mas não a criam, elas a re-(a)presentam. O poeta, assim como o historiador, apresenta um outro mundo. Apresenta um mundo como ele o vê.

Desta forma, sendo uma escolha subjetiva, já que o mundo se apresenta de acordo com a perspectiva que assumimos para encará-lo, ou seja, em conformidade com a intenção de quem o observa, empregarei o termo no plural, “realidade” no plural, durante a análise dos poemas.

CAPÍTULO 2

Se quisermos ter um testemunho sincero e precioso do drama e da tragédia de nosso tempo, devemos consultar os poetas. (Giuseppe Ungaretti)

História e Poesia

Se por um lado, vem se discutindo o estatuto da literatura como fonte histórica, por outro pouco se tem produzido no que diz respeito à poesia lírica e sua relação com a história. Desde há muito, os papéis da história e da poesia estão “estabelecidos” no que concerne às suas respectivas relações com a “realidade”, ou com o real passado, como afirmam os historiadores. Convencionou-se que, enquanto uma informa e tem o poder do saber, a outra apenas distrai e propicia o prazer. Essa distinção, no entanto, tem sido questionada, já há algum tempo, por teóricos literários, filósofos, historiadores e poetas.

Tendo como fio norteador as discussões de poetas e críticos, como Alfonso Berardinelli, James Logenbach, Theodor Adorno, Octávio Paz, Helen Vendler, Affonso Romano de Sant’Anna e Charles Simic, entre outros, neste capítulo pretendo refletir sobre a relação estabelecida entre história e poesia, mais especificamente sobre a poesia lírica contemporânea. Todos estes autores estão de acordo em um ponto: a relação história-poesia é cada vez mais indistinta, já que a palavra do poeta e a do historiador se embrenham no mesmo terreno, uma vez que ambos oferecem leituras possíveis de vida, fazendo uso da mesma matéria-prima que é a palavra.

Para isso, é preciso antes definir o conceito de poesia que utilizarei ao longo deste trabalho, para só então partir para uma discussão que aborde as fronteiras entre a poesia lírica e a história. Devo ressaltar que as definições apresentadas neste trabalho não devem ser consideradas como já acabadas e definitivas. Assim concebidas, neste estudo elas

servirão de base para as reflexões que faço a respeito da proximidade entre esses dois campos.

Embora remonte a Platão as discussões a acerca das especificidades da escrita poética e da escrita da história, é sobretudo com Aristóteles, em sua obra *Poética*, que essa discussão é apresentada de modo mais explícito. Aristóteles desenvolve um conceito de poesia fundamentado na criação artística, sendo que a mimese é o conceito chave que fundamenta este ato. O conceito de mimese, segundo Aristóteles, diz respeito à idéia de representação, de modo que tanto a história quanto a poesia são formas de representação do real, embora a história se diferencie da poesia por reconstruir o passado tal como aconteceu, enquanto a poesia representa não necessariamente o ocorrido, mas antes, a projeção do que poderia ter acontecido. Tem-se instaurada assim uma diferença entre essas duas escritas relativa ao grau de ancoragem no real, garantindo-lhes diferentes graus de confiabilidade, ou seja, de relação com a verdade. Segundo o autor, o que distingue a poesia da história não é o elemento formal, uma vez que a história pode ser escrita tanto em prosa quanto em verso. Trata-se, portanto, de uma especificidade em relação ao conteúdo que faz da história, história. Cito o fragmento do capítulo IX da *Poética*:

O historiador e o poeta não se distinguem um do outro, pelo fato de o primeiro escrever em prosa e o segundo em verso (pois, se a obra de Heródoto fora composta em verso, nem por isso deixaria de ser obra da história, figurando ou não o metro nela). Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido. Por tal motivo a poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado que a história, porque a poesia permanece no universal e a história estuda apenas o particular. O universal é o que tal categoria de homens diz ou faz em determinadas circunstâncias, segundo o verossímil ou o necessário. Outra não é a finalidade da poesia, embora dê nomes particulares aos indivíduos; o particular é o que Alcibiades fez ou o que lhe aconteceu. (ARISTÓTELES, 1993).

Portanto, a imitação aristotélica não se confunde com cópia ou reprodução fiel da realidade. Ela diz respeito aos diferentes modos de estabelecimento desse real pela linguagem. Assim, para Aristóteles, a verdade, constituída por essas diferentes formas de representação do real, formula-se no arranjo desse material lingüístico que deve ser burilado de modo particular pelo poeta. Faz-se necessário ressaltar que Aristóteles, nessa sua obra, não faz menção explícita à poesia lírica, concentrando-se na poesia épica e na dramática (tragédia e comédia). Há, no entanto, como observa Salete Cara, referências aos

“ditirambos”, cantos festivos em que ritmo, canto e metro são usados ao mesmo tempo, e onde aparece a própria pessoa do autor (“eu”) como narrador. (CARA, 1985, p. 15).

Desde a Antiguidade clássica, a poesia é associada ao verso e à música, associação esta que ainda hoje perdura. Essa associação fez com que a poesia fosse durante muito tempo definida a partir de seu caráter formal ou, pelo menos, a partir de alguns traços formais, tais como a divisão em versos e a presença da rima. No entanto, argumenta Todorov “o verso não basta para definir a poesia”. (1980, p. 96). Recentemente, Alfonso Berardinelli, em “As fronteiras da poesia”, declarou que a definição de poesia “foi um dos empreendimentos mais apaixonantes e malogrados do pensamento estético”. (2007, p. 13). Pode afirmar que a declaração de Berardinelli deve-se à pluralidade de definições e da imprecisão das mesmas, ao longo da história.

O conceito de poesia, portanto não é muito preciso, nem mesmo em dicionários de termos literários. Segundo Massaud Moisés (1978), o entendimento pleno do conceito de “poesia” somente se atinge quando a confrontamos com a prosa. Assim, a definição de poesia passa pela definição das particularidades que distinguem um texto poético de um texto não poético. Além dos traços tradicionalmente considerados poéticos, como a rima, o ritmo e a melopéia, destacam-se outras características que distinguem a poesia e a prosa, como as que nos enumera Moisés:

a *alogicidade*, uma vez que o conteúdo emotivo-conceitual do ‘eu’ escapa aos parâmetros da lógica formal e de qualquer esforço criticamente redutor, baseado em esquemas racionais; *a-historicidade*: o tempo do “eu” corresponde a um eterno-presente; ignora o passado e o futuro, de forma que todas as referências às duas categorias temporais não passam de extensão do presente; a feição acrônica da poesia se estampa no poema: constelação de metáforas dispostas em circuito, quando chegamos ao final do poema percebemos que a derradeira palavra retoma a primeira, com a qual se reinicia um percurso que não termina jamais: a cada leitura o texto revela novas facetas, novas conotações; *a-narratividade*: a poesia caracteriza-se pela ausência de narração, ou seja, não implica acontecimentos mas estados: não enredos, mas situações habitam o “eu” do poeta, que vive sozinho um conflito em ação. (MOISÉS, 1978, p. 406, grifo do autor.)

Para Octávio Paz, em *Signos em rotação* (1990), a poesia diferencia-se da prosa pelo ritmo que está incrustado no corpo poético: “o ritmo se dá espontaneamente em toda forma verbal, mas só no poema se manifesta plenamente. [...] O ritmo é condição do poema, enquanto é inacessível para a prosa” (PAZ, 1990, p. 11). Paz defende que o ritmo é anterior à própria fala, a “forma natural de expressão dos homens” e por isso não há povos

sem poesia. Segundo Paz, “a prosa não é uma forma de expressão inerente à sociedade, enquanto que é inconcebível a existência de uma sociedade sem canções, mitos ou outras expressões poéticas.” (PAZ, 1990, p. 12).

Paz destaca ainda a construção aberta e linear da prosa em oposição à circular da poesia, como forma de distinguir o texto poético do prosaico. Usando da metáfora de Valéry, que compara a prosa com a marcha e a poesia com a dança, Paz afirma:

Relato ou discurso, história ou demonstração, a prosa é um desfile, uma verdadeira teoria de idéias ou fatos. A figura geométrica que simboliza a prosa é a linha: reta, sinuosa, espiralada, ziguezagueante, mas sempre para adiante e com uma meta precisa. Daí que os arquétipos da prosa sejam o discurso e o relato, a especulação e a história. O poema, pelo contrário, apresenta-se como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria. E esta constante repetição e recriação não é senão o ritmo, a maré que vai e que vem, que cai e se levanta. (PAZ, 1990, p. 12-3).

Salvatore D’Onofrio também privilegia a diferença formal quando trata de distinguir a poesia da prosa. Para ele, a diferença entre as duas não está na presença de rima (há poemas sem rimas), nem do metro (há poemas de metro irregular ou sem metro), nem do ritmo (a prosa literária também pode ter um ritmo poético), nem da estrofe (há poemas sem divisões estróficas). Para D’Onofrio, essa diferença reside na presença ou não do verso, como ele esclarece na citação a seguir:

Verso, do latim, *versus*, significa retorno, volta para trás; ao passo que prosa, do latim *prosus*, significa ir para frente, avançar sem limites. Teoricamente, se o espaço gráfico o permitisse, um conto ou um romance poderia ser escrito numa única linha. Um poema, diferentemente, é constituído pela segmentação de sua escrita: cada verso é um recorte no *continuum* do discurso, estabelecendo pausas fônicas independentemente das pausas sintáticas. Por isso, a prosa se caracteriza pelo ritmo da continuidade e a poesia pelo ritmo da repetição. (D’ONOFRIO, 1983, p. 24).

Ainda no contexto de definição da poesia, resalto a compreensão em torno da poesia conforme apresentada na obra poética de Yves Stalloni (2003), que, além do verso, destaca também a subjetividade e a não-ficção como os elementos mais específicos do gênero lírico. O poeta é, para Stalloni, um sujeito lírico travestido de um “eu” que não quer só emocionar ou predominar como função emotiva, como afirma Jakobson, mas quer corporificar essa emoção lírica, por meio da função poética, que deve predominar na

poesia, evidenciando o jogo, a tensão e a fusão de ritmos, sons, imagens que refletem aquilo que esse sujeito (eu) pensa do mundo e de si. O sujeito lírico, diz Stalloni, recusa-se a ficcionalizar-se, uma vez que retira não da realidade, mas do interior, do “eu subjetivo” elementos para poetar. Nesse sentido, afirma Stalloni, a poesia é observada do ponto de vista da literariedade “como uma pura configuração fônica, gráfica e semântica, [...] um discurso representativo (*mimético*), que evoca um universo de experiência” (STALONNI, 2003, p. 137).

O gênero lírico é amplo e, por isso, é hoje dividido em subcategorias ou subgêneros. Neste estudo, não faço referências aos subgêneros mais longos, como poesia épica ou dramática, concentrando-me no subgênero poesia lírica. Segundo a teoria dos gêneros, uma das maneiras de distinguir a poesia lírica das outras duas formas é através do modo como o poeta se apresenta no poema. O gênero lírico seria o poema da primeira pessoa ou de primeira voz. (CARA, 1985, p. 31). Ao lado de todas as poesias, a lírica é a mais íntima; é o gênero do privado, uma vez que é a expressão de sentimentos e emoções do poeta. De certa forma, a imaginação é mais livre na poesia lírica porque o poeta lírico não precisa retratar a realidade, como o fazem o romancista ou o dramaturgo.

Desde o Romantismo, a poesia não se justifica mais como imitação, mas como uma expressão inspirada do “eu lírico” do poeta. Segundo D’Onofrio, é nessa época que o gênero lírico alcança sua maior relevância, identificando-se com o próprio conceito de poesia. A partir daí, inicia-se uma linhagem de lirismo intimista, que influenciará marcadamente a poesia simbolista e modernista. (D’ONOFRIO, 2000, p. 341).

Edgar Allan Poe é considerado um dos maiores poetas líricos do Romantismo de língua inglesa. Vivendo na plena explosão desse movimento, Poe contestava os valores sociais do viver burguês, enquanto sua obra expressava “os anseios e as perplexidades, as contradições e as complexidades dos homens da sua época.” (D’ONOFRIO, 2000, p. 343). Segundo a avaliação de D’Onofrio, na obra de Poe,

o irreal é expresso com tanta lucidez e coerência interna, que nos dá a impressão de realidade. Apesar de [...] deixar se levar constantemente pela sensibilidade e pela inspiração [...] seus textos literários são extremamente elaborados, apresentando grande verossimilhança interna. (D’ONOFRIO, 2000, p. 343).

A verossimilhança, como entendida no primeiro capítulo desta pesquisa, é um dos caracteres da ficção literária. D’Onofrio distingue dois tipos de verossimilhança: a interna

à própria obra e a externa. Segundo ele, a primeira confere coerência aos elementos estruturais da obra, enquanto a segunda confere ao imaginário a garantia formal do real, de acordo com as regras do bom senso e da opinião comum. Cito D’Onofrio:

Se faltar a verossimilhança interna, dizemos que a obra é incoerente ou aloucada, aproximando-se do não-sentido; se faltar a verossimilhança externa, entramos no domínio do gênero fantástico, definido por Todorov, como uma hesitação entre o “estranho” e o “maravilhoso”, entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. (D’ONOFRIO, 1983, p. 19).

Entre os dois tipos, D’Onofrio destaca a verossimilhança externa como sendo a mais comum à literatura, pois, segundo ele, a literatura de ficção suplanta a antítese do real e do imaginário, já que “a personagem artística ‘é’, porque foi criada por seu autor e, ao mesmo tempo, ‘não é’, porque nunca existiu no plano histórico”. (D’ONOFRIO, 1983, p. 19).

No Brasil, os poetas românticos são divididos em quatro gerações. Destes destaco a poesia de indignação de Castro Alves, que assumia um tom de compromisso e orientação próximo da oratória, tentando convencer e conquistar o leitor-ouvinte. Os poetas dessa geração foram chamados de “condoreiros”, em uma alusão ao condor, ave que tem a capacidade de enxergar a longa distância. De acordo com D’Onofrio, “[a] pesar do estilo retórico, sua lírica é intimamente sentida, pois brota do fundo de sua alma patriota”. (D’ONOFRIO, 2000, p. 363).

Tendo como precursores os poetas românticos Poe e Baudelaire, a poesia lírica simbolista aperfeiçoa o gosto pelo mistério das coisas, na tentativa de captar a realidade do universo. Os poetas simbolistas se expressavam artisticamente, principalmente, através da metáfora sinestésica, de imagens e analogias que exprimiam de modo figurativo idéias e sentimentos do poeta.

Apesar de a lírica moderna ter suas raízes na poesia romântica e simbolista, ela abre mão do relato de experiência vivida por um “ego”, ou seja, de um certo confessionalismo. Na poesia moderna, o sujeito explicitado como “eu” não se refere a uma pessoa particular. O poeta moderno assume a diferença entre o “eu” real do poeta e o “eu” que aparece no poema. Segundo Salete Cara, “[n]a poesia moderna, o lirismo é uma maneira especial de recorte do mundo e de arranjo da linguagem”. (1985, p. 45)

De acordo com Welleck e Warren, alguns poetas modernos podem ser considerados historiadores participantes da sociedade. Mas, diferentemente dos historiadores

profissionais, eles se mantêm em harmonia com as emoções e os conflitos das gerações contemporâneas sem a necessidade de desenvolver qualquer compromisso com partidos políticos, instituições ou ideologias. (WELLECK & WARREN, 1976, p. 111).

Em 1956, Hugo Friedrich publica o clássico *Estrutura da lírica moderna*. Nesta obra, Friedrich fornece uma descrição “estrutural” da lírica moderna, privilegiando a centralidade do “eu” poético e negando a determinação de tempo e lugar. Considerando uma poesia estranha à história, a lírica de Friedrich negava a fusão dos gêneros e a pluralidade de vozes que podem agir na poesia. A respeito da obra de Friedrich, Berardinelli comenta:

[a] lírica de que nos fala Friedrich em seu livro basta a si mesma. Não necessita mais do mundo, evita qualquer vínculo com a realidade. Nega-lhe até a existência. Fecha-se numa dimensão absolutamente autônoma. Fantasia ditatorial, transcendência vazia, puro movimento da linguagem, ausência de fins comunicativos, fuga da realidade empírica, fundação de um espaço-tempo sem relações causais e dissociado da psicologia e da história: a lírica que, segundo Friedrich, entrou em cena no Ocidente a partir da segunda metade do século XIX é sobretudo isso. Poesia despersonalizada e alheia à história, ela deve ser lida e analisada como um organismo cultural e estilístico auto-suficiente. (BERARDINELLI, 2007, p. 21).

A poesia anti-histórica de Friedrich é, notadamente, descritiva e estrutural. Assim, “as diferentes áreas e tradições lingüístico-literárias, os nomes dos autores e até os títulos das obras perdem valor e consistência próprios. Não passam de [...] células de um organismo cultural que transcende completamente vicissitudes pessoais e experiências históricas”, analisa Berardinelli. (BERARDINELLI, 2007, p. 22),

Porém, mais do que uma evasão da realidade, em muitos autores modernos é possível observar um procedimento oposto. Berardinelli cita a poesia democrática, oratória e peculiar de Whitman, os poemas-conversa de Eliot e Auden ou ainda os poemas-*reportage* do poeta alemão Gottfried Benn. Nestes casos, são a realidade empírica, a comunicação, o relato ou a paródia que orientam a construção do texto. Segundo Berardinelli,

ao invés de uma fuga da realidade, poderíamos ler na poesia moderna um retorno à realidade: a irrupção do não formalizado e do não-formalizável no interior de uma forma poética que se esforça cada vez mais para organizar e dominar esteticamente seus materiais. Os primeiros poemas de Eliot e Benn demonstram uma capacidade de percepção realista muitas

vezes não menor à da prosa contemporânea, de Joyce a Döblin e Céline. Mais que se distanciar da prosa e da percepção naturalista dos materiais, seguem o caminho inverso. Sua força inovadora tem ainda um caráter de “documento”, e o escândalo que a sua difícil decifração suscita deriva de uma espécie de choque por suspensão intermitente do estilo, bem como de uma imissão da “verdade nua” ou da realidade imediata no texto poético. (BERARDINELLI, 2007, p. 28-9)

No intuito de entender “*modern poem including history*”, James Longenbach afirma que se deve considerar a abordagem de Eliot referente à consciência histórica que deve ter todo poeta, segundo a qual este atua como um representante do seu tempo. Esta é uma das idéias principais de seu clássico ensaio de 1919, “*Traditional and Individual Talent*”. Nele, Eliot defende que para se encontrar um poeta deve-se olhar a história de seus ancestrais, já que “[n]enhum poeta, nenhum artista, de qualquer classe que seja, tem, por si só, seu sentido completo. Seu significado, sua apreciação é a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos.” (ELIOT, 1964, p. 4). Eliot anuncia, neste princípio, uma responsabilidade e até mesmo uma ética do ato poético.

Outra idéia central deste ensaio diz respeito à questão da emoção e da escritura. Eliot sustenta que a poesia não deve ser a expressão de uma emoção pessoal, mas que ela deve atingir um conjunto de experiências que não são necessariamente as do poeta em questão. Ele busca conseqüentemente uma poesia marcada por um traço “impessoal”. Este traço “impessoal” representa para o poeta um movimento de esvaziamento de suas vivências mais íntimas. Esta atitude permitiria ao poeta ocupar um lugar bastante singular, pois ele poderia servir de espelho para sua época.

Na busca pela poética do impessoal, Eliot acentuou a função do poeta como um porta-voz de uma época. Em “*The Waste Land*”, ele procurou esboçar o que nomeava como a “mente da Europa”. Frequentemente retomado pela crítica como um documento estritamente histórico, “*The Waste Land*”, representa o desejo de recusar a idéia romântica de poesia como sentimentos poderosos. Pound também se utilizou desta idéia em seus “Cantos”, com suas proliferações de citações e referências diversas.

Tanto para Pound quanto para Eliot, a experiência de recapturar o passado é de fundamental importância e é função do poeta tentar entender o passado no presente. Longenbach afirma que ambos os poetas “*found their inspiration in history*”,²⁶ e também que “*they felt that a healthy relationship with the past is essential for the highest quality of*

²⁶ “encontram suas inspirações na história,”

life and literature in the present.”²⁷ (LONGENBACH, 1987, p. 11). Escrevendo a respeito dos “Cantos”, Eliot argumenta que “*a large part of the poet’s inspiration must come from [...] his knowledge of history*”.²⁸ (ELIOT *apud* LONGENBACH, 1987, p. 11).

Pound e Eliot, no entanto, não estão preocupados apenas com a ação específica de relembrar o passado, mas com o processo e o método desta ação. Embora ambos façam uso da tradição e do passado em uma cena contemporânea, eles diferem em um ponto. Em Pound, os mitos do passado são resgatados em seu *habitat* natural, como nos “Cantos”, no qual se encontram manifestações de deuses em seu mundo original. Eliot faz uso do “método mítico”, apresentando mitos do passado no mundo moderno. Isto fica claro em “*The Waste Land*”, que mostra diferentes períodos históricos, diferentes mitos, personagens e vozes que se fundem e se encontram num mesmo espaço-tempo do poema, como no episódio do vidente tebano Tirésias, imagem central e unificadora do poema.

Ao terminar o processo de revisão do poema, Eliot acrescentou uma série de notas que tornavam explícitas algumas das referências por ele utilizadas na elaboração do poema. Dentre essas notas, encontra-se a seguinte observação sobre a figura daquele vidente: “Tirésias, embora mero espectador e não verdadeiramente um ‘personagem’, é, todavia, a mais importante figura do poema, unindo todos os demais”. (ELIOT, 1981, p. 128). Cito um fragmento da terceira parte do poema, “O Sermão do Fogo”, quando o eu do poema apresenta Tirésias:

Eu, Tirésias, embora cego, palpitando entre duas vidas,
Um velho com as tetas engelhadas, posso ver,
Nessa hora violácea, o momento crepuscular que luta
Rumo ao lar, e que do mar devolve o marinheiro à sua casa;
A datilógrafa que ao lar regressa à hora do chá,
Recolhe as sobras do café da manhã, acende
O fogareiro e improvisa seu jantar em latas de conserva.
Suspensas perigosamente na janela, suas combinações
Secam ao toque dos últimos raios solares.
Sobre o divã (à noite, sua cama) empilham-se
Meias, chinelos, batas e sutiãs.
Eu, Tirésias, um velho de enrugadas tetas,
Percebo a cena e antevejo o resto.
- Também eu aguardava o esperado convidado.
Chega então um rapaz com marcas de bexiga,
Um insignificante balconista de olhar atrevido,
Um desses tipos à-toa em que a arrogância assenta tão bem

²⁷ “eles acreditam que uma relação saudável com o passado é essencial para uma alta qualidade de vida e para a literatura do presente.”

²⁸ “uma grande parte da inspiração do poeta deve vir [...] de seu conhecimento da história.”

Quanto a cartola na cabeça de um milionário de Bradford.
 O momento é agora propício, ele calcula,
 O jantar acabou, ela está exausta e entediada.
 Ele procura então envolvê-la em suas carícias
 Não de todo repelidas, mas tampouco desejadas.
 Excitado e resoluto, ele afinal investe.
 Mãos aventureiras não encontram resistência;
 Sua vaidade dispensa resposta,
 E faz da indiferença uma dádiva.
 (E eu, Tirésias, que já sofrera tudo
 O que nessa cama ou divã fora encenado,
 Eu, que ao pé dos muros de Tebas me sentei
 E caminhei por entre os mortos mais sepultos.)
 Ao despedir-se, concede-lhe o rapaz um beijo protetor
 E desce a escada escura, tateando o seu caminho. . .

Ela volta e mira-se por um instante no espelho,
 Quase esquecida do amante que se foi;
 No cérebro vagueia-lhe um difuso pensamento:
 "Bem, já terminou; e muito me alegra sabê-lo."
 Quando uma bela mulher se permite um pecadilho
 E depois pelo seu quarto ainda passeia, sozinha,
 Ela a mão deita aos cabelos em automático gesto
 E põe um disco na vitrola.
 (Tradução: Ivan Junqueira).

Se o vidente é, como afirma Eliot, o centro de “*The Waste Land*”, isso se deve à sua capacidade de representar o diálogo contínuo entre os dois pólos do poema. Além de remeter à questão do retorno do clássico na sociedade moderna, Tirésias funciona como a experiência capaz de diagnosticar os sintomas conflituosos que marcam a modernidade: a vida com suas múltiplas faces e múltiplos sentidos.

Analisando o texto histórico como artefato literário, Hayden White argumenta que, no processo de representação do “real”, o historiador faz uso de construções poéticas. No relato histórico do mundo, o historiador é dependente das técnicas da linguagem figurativa como o escritor de romances ou o poeta, pois esta lhes dá o aspecto de coerência. “Os únicos instrumentos que [o historiador] tem para dar sentido aos seus dados, tornar familiar o estranho e tornar compreensível o passado misterioso são as técnicas da linguagem *figurativa*,” argumenta White (1994, p. 111).

White destaca ainda a relutância dos historiadores em aceitar que suas obras sejam ficções verbais “cujos conteúdos são tanto *inventados* quanto *descobertos* e cujas formas têm mais em comum com seus equivalentes na literatura do que com seus correspondentes nas ciências” (WHITE, 1994, p. 98, grifo do autor). White enfatiza a urgência de uma

revisão na já estabelecida distinção entre história e poesia e afirma: “se há um elemento do histórico em toda poesia, há um elemento da poesia em cada relato histórico do mundo” (WHITE, 1994, p. 114).

Paz afirma que a linguagem é a grande metáfora da realidade e a linguagem que sustenta o poema possui duas características: é viva e comum. “O poema se nutre da linguagem viva de uma comunidade, de seus mitos, seus sonhos e suas paixões, isto é, suas tendências mais secretas e poderosas”. (1994, p. 49). Segundo Paz, as palavras do poeta são suas e alheias, ao mesmo tempo, e por isso o poema trata sempre de uma experiência histórica, que pode ser pessoal, social ou ambas as coisas: “[o] poeta não escapa à história, inclusive quando a nega ou a ignora. Suas experiências mais secretas ou pessoais se transformam em palavras sociais, históricas” (PAZ, 1982, p. 230).

Charles Simic também acredita que a poesia está em constante diálogo com a história. No ensaio intitulado “*Notes on Poetry and History*”, (1995) ele cita Paz, para falar da relação visceral, de dependência mútua entre poesia e história:

A linguagem que alimenta o poema não é, afinal de contas, senão história, nome disto ou daquilo, referência e significado. [...] Sem a história – sem os homens, que são a origem, a substância e o fim da história – o poema não poderia nascer nem encarnar; e sem o poema tampouco haveria história, porque não haveria origem nem começo. (PAZ, 1982, p. 226-8).

Simic começa esse ensaio descrevendo imagens da televisão sobre um dia de ação durante a guerra do Vietnã:

I remember a night during the Vietnam War. I had returned home late from a party and happened to turn on the TV where they were presenting a summary of that's day action in the field. I was already undressed and sipping a beer when they showed a helicopter strafing some running figures who were presumably the Vietcong. One could even see how the bodies twitched and jumped after being repeatedly hit. (SIMIC, 1995, p. 124).

Lembro-me de uma noite durante a Guerra do Vietnã. Eu tinha voltado tarde para casa, vindo de uma festa, e liguei a TV, que apresentava um resumo de um dia de ação no campo de batalha. Eu já estava nu e bebendo uma cerveja quando eles mostraram um helicóptero bombardeando algumas pessoas que corriam e era provavelmente os Vietcongues. Era possível até mesmo ver como os corpos se contorciam e estremeciam após serem repetidamente atingidos.

Simic argumenta que, após a criação de uma série de recursos eletrônicos, bem como da fotografia, não há como evitar a pressão da realidade. As tragédias diárias são trazidas em imagens até nós todos os dias e, assim, a história entra “literalmente” em nosso mundo. Simic recorda: *“I remember standing there for a long, long time not knowing what to do with myself, feeling the strangeness, the monstrosity of my situation”*. (1982, p. 125).

²⁹ Para ele, não há nada que possa justificar as atrocidades deste século e o poeta não pode fingir que está vivendo em um paraíso. Em *“Poetry and History”*, ele fala a respeito da relação íntima do “eu” com o exterior:

I have in mind the history of murder. Massacre of the innocent is a nearly universal historical experience, and perhaps never more so than in the last hundred years. [...] Is poetry a holiday from such realities? It certainly can be. There are many examples of poets who, judging by their work, never read a newspaper in their lives. Still, a poet who consistently ignores the evils and injustices that are part of his or her own times is living in a fool's paradise. (SIMIC, 2003, p. 35).

Tenho em mente a história dos massacres. O massacre dos inocentes é quase uma experiência histórica universal e talvez nunca tenha sido tanto quanto nos últimos cem anos. [...] Seria a poesia umas férias destas realidades? Certamente pode ser. Existem muitos exemplos de poetas que a julgar por seus trabalhos, nunca leram um jornal em suas vidas. E mais, um poeta que ignora constantemente os males e injustiças que fazem parte de sua época está vivendo no paraíso dos tolos.

Neste mesmo ensaio, Simic destaca a imagem de uma criança anônima, que corre em meio às chamas de um cenário pós-guerra, para articular a concepção de arte com a qual nos deparamos em seus poemas. Para ele, a arte poética deve estar preocupada com o sofrimento dos anônimos, ao invés de grandes revoluções, líderes e heróis. Para Simic, *“if history, as it comes through the historian, retains, analyzes, and connects significant events, in contrast, what poets insist on is the history of ‘unimportant’ events”*. (1982, p. 126).³⁰

Sobre o entrelaçamento de sua poesia com a história, Simic diz,

I couldn't tell you exactly how it manifests itself, but I'm sure it does. I spent The Second World War in Yugoslavia and had the usual number of terrifying war experiences. That was long ago, though. Inevitably something of that enters in my poetry. (SIMIC, 1995, p. 4-5).

²⁹ “Eu me lembro de ficar lá por um longo, longo tempo, sem saber o que fazer, sentindo a singularidade, a monstruosidade da minha situação.”

³⁰ “se a história, da forma como é contada pelo historiador, retém, analisa e conecta os grandes acontecimentos, os poetas insistem, ao contrário, na história dos acontecimentos ‘não importantes.’”

Eu não poderia contar a você exatamente como isso se manifesta, mas eu tenho certeza de que isso acontece. Passei a Segunda Guerra Mundial na Iugoslávia e tive as habituais experiências de guerra. Embora isso tenha sido há muito tempo atrás, inevitavelmente alguma coisa entra na minha poesia.

Corroborando essa afirmação de Simic, cito novamente outra passagem em que Paz, aborda a relação que se estabelece entre história e poesia:

As imagens do poeta têm sentido em diversos níveis. Em primeiro lugar, possuem autenticidade: o poeta as viu ou ouviu, são a expressão genuína de sua visão e experiência do mundo. [...] Em segundo lugar, essas imagens constituem uma realidade objetiva, válida por si mesma: são obras [...]. Finalmente, o poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato quem somos. (PAZ, 1982. p. 131).

A menção à história é uma constante em muitos poemas de Simic. As recordações de sua terra natal fazem com que seus poemas funcionem como um imenso arquivo de vida e morte. Para Paz (1982), os poetas estão numa melhor posição para contar a verdadeira história. Para Le Goff (1966), a poesia identificada com a memória faz desta um saber e mesmo uma sabedoria, “uma sophia”. Para Simic, os poetas devem “*in spite of everything, give faithful testimony of our predicament so that a true history of our age might be written*”. (SIMIC, 1995, p. 128).³¹

Durante meu estágio de doutorado na *University of New Hampshire*, tive a oportunidade de frequentar cursos e de realizar uma longa entrevista³² com Simic. Quando o questionei se, como poeta, ele considerava estar em uma melhor posição para relatar a “verdadeira história” do que os historiadores, Simic respondeu-me: “*yes, a different kind of history*”.³³ Simic sempre esteve interessado pela história dos inominados, dos infames, ou seja, daqueles sem fama, conforme designados por Michel Foucault em suas considerações acerca dos sujeitos e da história. Grande parte dos poemas de Simic que remetem a episódios históricos traz à tona a história de desconhecidos. Um dos exemplos de como

³¹ “apesar de tudo, dar um testemunho fiel de nossa situação, para que uma história verdadeira de nossa era possa ser escrita.”

³² Ver anexo 1.

³³ “sim, uma história diferente.”

essa “*history of unimportant events*”³⁴ é representada em seus poemas encontra-se em seu poema de 1986, intitulado “*History*”, do qual transcrevo apenas alguns trechos:

*Men and women with kick-me signs on their
backs.
Let's suppose he was sad and she was upset.
They got over it. The spring day bore a semblance
to what they hoped.
then came History. He was arrested and shot.*

*Then the children die of hunger, one by one.
Of course, there are too many such cases for
anyone to be underlining them with a red
pencil.*

Nas primeiras três linhas do poema, o poeta apresenta o cotidiano de pessoas pertencentes a sociedades anteriores à chegada da “História”, ou seja, das civilizações com escrita. Chamando atenção para eventos antes deixados de lado, ele estabelece uma oposição, uma vez que o que eles viviam antes não era considerado “história”, no sentido tradicional. A história que o autor se preocupa em descrever ocasiona tragédias e se alimenta delas, pois após sua chegada “[h]e was arrested and shot”.³⁵

O poeta usa o a experiência individual para representar a coletiva, personificando no casal a realidade de muitas famílias durante as tragédias: aprisionamento, fome, morte e miséria. As linhas “*Of course, there are too many cases for anyone to be underline them with a red pencil*”,³⁶ mostram a consciência do poeta do *cliché* que este comentário representa, já que da perspectiva da história tradicional, tais episódios acontecem tão freqüentemente que se tornaram banais e não merecem ser mencionados.

No ensaio, “*Poetry Is the Present*”, Simic declara que o poema lírico é responsável por uma grande mudança na história da literatura. Segundo ele, há, desde Safo³⁷, uma visão mais realista do mundo:

Olga Friedenberg observed that it marks a shift from a mythologized to a realistic view of the world. It is in lyric poetry that the literature universe is inhabited for the first time by individuals. There were always lyric poems, folksongs sung by women, but their speaker was anonymous.

³⁴ “história dos acontecimentos não importantes.”

³⁵ “ele foi preso e baleado.”

³⁶ “É claro, há muitos casos para alguém destacá-los com um lápis vermelho.”

³⁷ Safo, uma mulher aristocrata que nasceu na ilha de Lesbos (séculos VII – VI a.C.) é considerada a primeira voz realmente individual da poesia grega. Assumindo a expressão da intimidade do sentimento, sua poesia, intensamente amorosa era dirigida a outras mulheres. (CARA, 1985, p. 16).

Sappho inserts the first-person pronoun, makes the experience of the folksong personal. (SIMIC, 1994a, p. 54).

Olga Friedenberga observou a mudança de visão mitológica do mundo para uma visão realista. É no poema lírico que a literatura universal é habitada pela primeira vez por indivíduos. Sempre existiram poemas líricos, cantigas folclóricas cantadas por mulheres, mas seus falantes eram anônimos. Safo inseriu o pronome de primeira pessoa, tornou pessoal a experiência das cantigas populares.

Sempre argumentando contra os grandes poemas épicos, com seus relatos de deuses e heróis, e em favor da poesia lírica e da história dos acontecimentos relativos às pessoas comuns, Simic elege Safo, ao invés de Homero, como poeta exemplar:

Beginning with Sappho's insomnia, there's a tradition of the poem which says: 'I exist' in the face of all abstractions of cosmos and history, a poem of passionate desire for accuracy for the here and now in its miraculous presence. I am not talking about confession. The best poetry of this kind is conspicuous by the absence of ego. The most reliable 'histories' are told by first-person pronouns who remain subordinate even anonymous. (SIMIC, 1982, p. 126-7).

Desde a insônia de Safo, há uma tradição do poema que diz: “Eu existo” em meio a todas as abstrações do cosmos e da história, um poema de um desejo passional pela precisão do aqui e agora em sua maravilhosa presença. Eu não estou falando de confissão. A melhor poesia desse tipo é a que se faz notar pela ausência do ego. As “histórias” mais confiáveis são contadas com pronomes em primeira pessoa que permanecem subordinados e até mesmo anônimos.

Na concepção de Simic, a consciência histórica relaciona-se com a imaginação, mas o que realmente importa é sua representação na arte. Neste sentido, ele menciona o poema “*Alle Fronde Dei Salici*”³⁸ de Salvatore Quasimodo como um dos poemas líricos mais extraordinários do século vinte:

It speaks of the 'black howl of the mother gone to meet her son crucified in the telegraph pole...' That strikes me as absolutely right. I prefer it to poem like Richard Eberhart's 'The Fury of Aerial Bombardment.' The same horror is in both poems but not the fury of imagination which brings us this poor mother. (SIMIC, 1982, p. 126).

³⁸ Neste poema, Quasimodo faz alusão ao salmo 137, que diz: “Como poderíamos nós cantar um cântico do senhor em terra estranha?”, em uma referência à tristeza dos exilados da terra de Sião, que se encontravam no cativeiro da Babilônia. Transcrevo o poema na íntegra: “*E come povetamo noi cantare / com il morti straniero sopra il cuore, / fra i morti abbadonati nelle piazze / sull'erba dura di ghiaccio, al lamento / d'agnello dui fanciulli, all'urlo nero / della madre che andava incontro al figlio / crocifisso sul palo del telegrafo? / Alle fronde dei salici, per voto, / anche le nostre erano appese, / oscilavano lievi al triste vento.* (fonte: www.urbis.com)

Ele fala do ‘lamento sombrio da mãe que vai ao encontro de seu filho crucificado em um poste telegráfico...’ Aquilo pareceu-me absolutamente certo. Eu o prefiro a um poema como o de Richard Eberhart ‘*The Fury of Aerial Bombardment*’. O mesmo horror está em ambos os poemas, mas não a fúria da imaginação que nos traz essa pobre mãe.

No poema de Quasimodo, o sofrimento da mãe de Cristo quando vê seu filho sendo crucificado é o mesmo da pobre mãe do poema que se depara com seu filho crucificado em um poste. O sacrifício de Cristo torna-se o desastre moderno. A escolha de Simic por Quasimodo deve-se ao fato de que a consciência da história, a experiência da guerra e a “fúria da imaginação” estão claramente entrelaçadas no poema quando o poeta italiano faz uso de um mito religioso do passado.

Simic faz referência ao poema de Quasimodo em vários ensaios, sempre confirmando o tipo de relação entre a poesia lírica e a história que é o que mais lhe interessa. Em “*Poetry and History*”, ensaio de 2003, ele comenta: “*Perhaps only in lyric poetry can that mother’s howl be heard as loudly as it ought to be*”.³⁹ (SIMIC, 2003, p.36). Para Simic, é a imaginação livre de todas as suas inibições, ou a “fúria da imaginação”, como ele costuma chamar, a propriedade que difere um bom poema de outro, ou de um relato histórico. Segundo Simic, “*A good war poem must convey something of the experience of war. It must, either overtly or subtly, convey the violence, the human tragedy*”.⁴⁰

Segundo Helen Vendler, a supremacia da linguagem usada no poema lírico, aliada ao senso de imaginação do mundo, faz com que o gênero lírico seja mais atrativo para o leitor do que os demais gêneros. (VENDLER, 1997, xi). Além disso, Vendler argumenta que somos atraídos pelas palavras de um poema lírico por causa de seu uso incomum (“*[words] that appeal to the senses of sight and hearing and bodily tension, as well as to the mind*”).⁴¹; por causa da sua arquitetura (“*the manner in which its parts are arranged, so as to make a structure that reflects emotional intensity*”).⁴²; por causa de sua inconstância e recursos surpreendentes. Finalmente, “*we are drawn in because every poem*

³⁹ “Talvez somente na poesia lírica, o lamento daquela mãe pode ser ouvido com tanta intensidade como deve ser.”

⁴⁰ “Um bom poema sobre guerra deve transmitir algo da experiência da guerra. Ele deve transmitir a violência, a tragédia humana, de maneira pública ou sutil.”

⁴¹ “[palavras] que apelam para os sentidos da visão e da audição e a concentração do corpo e da mente.”

⁴² “a maneira com que suas partes são arranjadas, de modo a ter uma estrutura que reproduza a intensidade emocional.”

enters into a continuing conversation with its culture – querying it, amplifying it, rebelling against it, subverting it, aestheticizing it, enhancing it".⁴³ (VENDLER, 1997, xi).

Segundo Paz, o poema é histórico de duas maneiras. A primeira, é como produto social, mesmo quando a sociedade o condena ao desterro. O segundo modo de ser histórico do poema, é a operação que o leva a transmutar o tempo, “se encarnar de novo na história e se repetir entre os homens”. Paz argumenta que essa possibilidade de se encarnar entre os homens, eleva o poema a uma categoria temporal especial: um tempo que é “um perpétuo presente que é também o mais remoto passado e o futuro mais imediato”. (PAZ, 1994, p. 229).

O conteúdo social da obra de arte e da própria lírica é o motivo central da reflexão de Theodor Adorno, em “Palestra sobre lírica e sociedade,” ensaio de 1957. Para Adorno, o princípio social da obra de arte e da própria lírica é inteiramente intrínseco à sua natureza e qualidade estética, pois,

[o] teor de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências pessoais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é da mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, [...] A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal. [...] Essa universalidade do teor lírico, contudo, é essencialmente social. (ADORNO, 2003, pp. 66-7).

Um exemplo da “universalidade do teor lírico”, reclamada por Adorno, é o poema transcrito a seguir, de Robert Lowell, que fala sobre a Marcha ao Pentágono,⁴⁴ em 1967, em protesto à Guerra do Vietnã. Lowell fez parte da marcha, lado a lado com muitos outros jovens em direção ao Pentágono para, ao final, serem derrotados pelas Forças armadas:

The March I

Under the too white marmoreal Lincoln Memorial,

⁴³ “somos atraídos porque cada poema ingressa em uma conversa contínua com sua cultura – interrogando-a, ampliando-a, revoltando-se contra ela, subvertendo-a, refinando-a, intensificando-a.”

⁴⁴ Em novembro de 1967, muitos jovens participaram da Marcha ao Pentágono, que foi um dos maiores confrontos entre estudantes e a força militar, em nome do fim da guerra do Vietnã.

the too tall marmoreal Washington Obelisk,
gazing into the too long reflecting pool,
the reddish trees, the withering autumn sky,
the remorseless, amplified harangues for peace –
lovely to lock arms, to march absurdly locked
(unlocking to keep my wet glasses from slipping)
to see the cigarette match quaking in my fingers,
then to step off like green Union Army recruits
for the first Bull Run, sped by photographers,
the notables, the girls . . . fear, glory, chaos, rout . . .
our green army staggered out on the miles-long green fields,
met by the other army, the Martian, the ape, the hero,
his new-fangled rifle, his green new steel helmet.
(LOWELL *apud* BAYM, 2003, P. 101)

Embora o poema de Lowell seja sobre um evento histórico específico e faça alusão ao próprio poeta, não apenas no sentido físico (seus medos, seus óculos), mas também em suas ações políticas que tomam um partido, este é um poema representativo de toda uma geração. As emoções confusas que o poeta sente ao protestar contra o caos pós-guerra são as emoções que qualquer pessoa poderia sentir naquele momento.

Adorno defende que, apesar de ser focada no indivíduo e em impressões subjetivas, a poesia lírica pode ser usada como um instrumento de mensuração da sociedade. Não é o que a poesia apresenta, mas o que ela sugere que implica na representação da sociedade. Para o filósofo,

essa exigência feita à lírica, a exigência da palavra virginal, é em si mesma social. Implica o processo contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica. [...] Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e de ruim. (ADORNO, 2003, p. 69).

O ensaio de Adorno também demonstra que a linguagem é um elemento significativo na poesia lírica, pois é através da composição lingüística, que reveste a subjetividade lírica em objetividade, que há uma mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco, ou seja, na vinculação entre lírica e sociedade. A linguagem fornece identidade à arte lírica e reflete as situações que a rodeia. “Através de suas figurações, a linguagem se molda inteiramente aos impulsos subjetivos; um pouco mais, e se poderia chegar a pensar que somente ela os faz amadurecer”, declara Adorno. (2003, p. 74).

Apesar de compartilhar do caráter crítico da poesia lírica mais recente, Simic defende seu comprometimento sem que para isso ela se torne partidária ou propagandista. Em entrevista a Sherod Santos, ele declara:

*I never liked the term 'political poetry'. It implies a cause, partisanship, petitions for this or that, and finally propaganda, regardless of how worth the reason. On the other hand, the world is mean, stupid, violent, cruel [...] And you must say something. A poet who ignores the world is contemptible. I find the narcissism of so much recent poetry obscene. I don't mind people talking about themselves – we all do – but **all** the time!* (SIMIC, 1995, p. 75, grifo do autor).

Nunca gostei do termo 'poesia política'. Isto implica em uma causa, partidarismo, em petições por isso ou aquilo e, finalmente, em propaganda, não importa o quão válida seja a causa. Por outro lado, o mundo é malvado, estúpido, violento, cruel [...]. E você precisa dizer algo. Um poeta que ignora o mundo é desprezível. Acho o narcisismo de muita poesia recente obsceno. Não me importa que as pessoas falem sobre elas – todos nós falamos – mas o tempo **todo!**

Simic sustenta que os poetas parecem mais capazes de dar sentido a essa era de incertezas em que vivemos do que outros artistas. Na perspectiva de Simic, o poeta “*reveals the essence of the recorded events more authentically than the historian*”. (SIMIC, 1995, p. 84). Sobre a condição do poeta de poder revelar uma história mais autêntica, ele declara que este produz:

*[c]ertainly a different kind of history. I say true in a sense that if you want to bring alive some historical events, it becomes alive if there is a witness. If there is someone there the whole thing becomes real; it is different than when you read something like 1000, 5000 were killed. So, I think poets serve that role, because in the moment they are living they describe eating an apple or imagine what is happening to somebody else. I mean, if poetry cannot imagine when speaks of History what is happening to individuals, so it is just propaganda. That's the moving thing, the remembering, re-imagining somebody's life.*⁴⁵

[c]ertamente um tipo diferente de história. Digo autêntica no sentido de que os eventos históricos tornam-se mais significativos, quando você os testemunha. Se há um observador, tudo se torna real; é diferente de quando você lê sobre a morte de 1.000 ou 5.000 pessoas. Então, acho que os poetas servem para esse papel, porque no momento que eles estão vivendo, eles podem escrever tanto sobre estar comendo uma maçã ou imaginar o que está acontecendo a alguém. Quer dizer, se a poesia não pode imaginar o que acontece com as pessoas quando fala da História,

⁴⁵ Entrevista a mim concedida, em 2006. Em anexo.

então é apenas propaganda. Este é o ponto da questão, o relembrar, o re-imaginar a vida de alguém.⁴⁶

Enquanto a história, como texto científico, procura estabilizar os acontecimentos; o jogo da literatura, em especial da poesia, é desestabilizar, desautomatizar, descobrir os fatos. Em “*Poetry and History*”, Simic declara:

History written by historians, as we know, speculates about the causes and meanings of cataclysmic events and the motives of the statesmen involved in them. Foucault says: ‘We want historians to confirm our belief that the present rests upon profound intentions and immutable necessities. But the true historical sense confirms our existence among countless lost events without a landmark or point of reference.’ This is where poets come in. In the place of the historian’s broad sweep, the poet gives us a kind of reverse history of what in the great scheme of things are often regarded as ‘unimportant’ events, the image of a dead cat, say, lying in the rubble of a bombed city, rather than the rationale for that air campaign.’ (SIMIC, 2003, p. 35-6).

A História escrita pelos historiadores, como a conhecemos, especula sobre as causas e efeitos de grandes eventos e os motivos dos estadistas envolvidos neles. Foucault diz: ‘Nós queremos que os historiadores confirmem nossas crenças de que o presente está nas mãos de intenções importantes e necessidades imutáveis. Mas o verdadeiro senso histórico confirma nossa existência entre os incontáveis eventos perdidos sem um marco ou um ponto de referência.’ É aqui que os poetas entram. Ao invés da grande varredura da história, o poeta nos dá um tipo de história ao inverso; o que no grande sistema das coisas é quase sempre considerado como ‘evento não importante’, como a imagem de um gato morto, que jaz nos escombros de uma cidade bombardeada, ao contrário de qualquer racionalidade para aquela operação aérea.

Quando questionado pelo também poeta e estudioso de sua obra, Bruce Weigl sobre porque escrever poemas neste século, Simic responde:

I continue to believe that poetry says more about the physical life of an age than any other art. Poetry is a place where all the fundamental questions are asked about human condition. As for our age, the world has never been a more complex place. God is dead, we say, but our preachers talk to him all the time. Such contradictions are everywhere. Our situation is impossible and therefore, ideal for philosophers and poets. (WEIGL, 1996, p. 210).

Eu continuo acreditando que a poesia diz mais sobre a vida física de uma época do que qualquer outra arte. Poesia é o lugar onde todas as questões

⁴⁶ Quando fala sobre comer uma maçã, Simic está fazendo referência a seu poema, “History,” de 1982, no qual temos a intersecção da história privada (“*I eat na apple*”) e a história coletiva (“*On a gray evening / of a gray century*”).

fundamentais a respeito da condição humana são levantadas. Quanto a nossa era, o mundo nunca foi tão complexo. Dizemos que Deus está morto, mas nossos pregadores falam com ele o tempo todo. Estas contradições estão em toda parte. Nossa situação é intolerável e por esta razão, ideal para os filósofos e poetas.

Affonso Romano de Sant'Anna amplia a declaração de Simic quanto ao privilégio da poesia em relação às outras artes e afirma que cada uma tem sua especificidade. Para ele, é a competência do artista, e não o gênero, que determina a questão:

Acho nossa época muito rica em contradições e mal-entendidos. O verdadeiro artista deve saber lidar com as aparências e essências [...] deve saber surpreender as estruturas atrás do caos. O artista, um bom poeta, produz uma metáfora epistemológica do seu tempo. É uma pedra de toque. É neste sentido que Aristóteles dizia que a poesia é mais densa, reveladora e autêntica que os tratados de história.⁴⁷

Em muitos ensaios, Sant'Anna também problematiza a relação entre a poesia lírica e a história. Em seu primeiro trabalho teórico publicado, “O desemprego do poeta” (1962), ele trata da tensão que recai sobre os poetas quando estes procuram achar seu lugar na história: “A história do poeta enquanto indivíduo social é a história do seu desemprego. De homem que acumulava magicamente uma dezena de funções, acabou reduzido ao âmbito maravilhoso, mas restrito da própria linguagem”. (SANT'ANNA, 1977, p. 166). Em *Política e Paixão*, publicado em 1984, ele define sua poética: “Uma poesia que eu não quero literária, mas que transmita sangue e vida. Enfim, política, paixão e poesia”. (SANT'ANNA, 1984).

Os poemas de Sant'Anna, mais prolíficos e mais diretos do que os poemas de Simic, denunciam uma época marcada por tensões e contradições e revelam um poeta preocupado com a conjuntura mundial. Em “Os Homens Amam a Guerra” (1985), poema que será analisado mais adiante, o poeta expõe a fragilidade humana e narra experiências da guerra e da ditadura, da fome e do caos civil que se instalou no solo deste e de outros países.

Durante o período da ditadura militar no Brasil⁴⁸, a classe intelectualizada e militantes de oposição foram alvos constante da repressão que, com o acúmulo de poderes

⁴⁷ Entrevista a mim concedida. (Ver anexo 2).

⁴⁸ O Regime Militar, ou o período da ditadura, foi instaurado pelo golpe de Estado de 31 de março de 1964 e estendeu-se até o final do processo de abertura política, em 1985.

nos “anos de chumbo”⁴⁹, culminou no decreto do Ato Institucional nº. 5, em 1968. Em consequência, a poesia desta época tornou-se um importante canal de contestação popular, em contrapartida aos ferrenhos serviços de censura em voga. É nesse momento que ganham voz poetas que criticavam o sistema político vigente, como Cacaso, Chacal, Paulo Leminski, entre outros, que marcaram a literatura brasileira da década de 1970.

No poema abaixo, do livro *Mar de Mineiro* (1982), Cacaso denuncia, com humor e irreverência, o Serviço Nacional de Informações (SNI), órgão militar criado em 1964 com a finalidade de espionar a vida dos cidadãos brasileiros:

SERVIÇO DE INFORMAÇÕES
Pau mole
Dedo duro

A terceira fase do Modernismo no Brasil inicia-se em 1945, época do início da Era Atômica, com as explosões de Hiroshima e Nagasaki. No Brasil, é um período marcado pelo fim da ditadura de Vargas. Um dos maiores representantes da poesia desse período é João Cabral de Melo Neto, cuja obra é dividida em duas vertentes: a poesia da palavra e a poesia engajada. Desta última, destaco o fragmento do poema “O Luto no Sertão”:

Pelo sertão não se tem como
não se viver sempre enlutado;
lá o luto não é de vestir,
é de nascer com, luto nato.

Desde a 2ª Guerra Mundial, estamos vivendo os estilhaços do moderno, aquilo que se fragmentou e continuou se fragmentando numa tarefa infinita. E é assim que a poesia contemporânea se apresenta: a partir de imagens fragmentadas, que reunidas apreendem a pluralidade da realidade. No curso da poesia contemporânea, os poetas não se mantêm alheios a essa situação e estão entre os primeiros a reagirem a elas e a tentar expressá-las. Usando metáforas, metonímias e um ritmo mais fragmentado, a poesia lírica contemporânea tornou-se mais reflexiva, crítica e meditativa.

A partir dessas referências, considero um texto lírico toda produção em que há predominância da expressão individual do “eu”, através de uma linguagem bem elaborada,

⁴⁹ Os “anos de chumbo” foram o período mais repressivo da ditadura militar, estendendo-se do fim de 1968 até o final do governo Garrastazu Médici, em 1974. Esta expressão, que foi divulgada pela Imprensa, é uma paráfrase do título em português de um filme da cineasta alemã Margarethe Von Trotta (chamado "Die Bleierne Zeit") sobre a repressão ao grupo revolucionário *Baader-Meinhof* (Facção do Exército Vermelho) nos anos 70.

sobretudo no ritmo e nas imagens. É neste sentido, e dentro desta perspectiva, que pretendo pensar de que maneira ocorrem as relações entre poesia lírica e história nos poemas de Simic e de Sant'Anna, em especial os que têm a história das guerras como temática.

CAPÍTULO 3

"I did my best to report on the merciless carnage of [the Second World War and Vietnam], of our armies' victories and defeats, and close-ups of unimaginable gallantry and suffering and pain and selfless sacrifice. When the wars ended and I was back home, friends and relatives were encouragingly complimentary. 'Good stuff, Walt. I read every word you wrote.' But then they added the discouragingly sequel. 'Tell me,' they went on, 'what was it really like?'. . . It seems that the gift of telling what war is really like has been bestowed upon the poets."

- Walter Cronkite, jornalista americano, 2004.

POESIA E GUERRA

Poetas e soldados marcham em cadência.

Desde a invenção da escrita e, por extensão, a possibilidade que este tipo de registro inaugura promovendo tanto a literatura quanto a história dos povos, um dos temas recorrentes nas mais diversas culturas tem sido a guerra. Dela se ocuparam tanto os clássicos como Homero, Camões, até escritores mais contemporâneos como Walt Whitman, Stephen Crane, Herman Melville e W. H. Auden. Das novas gerações de escritores norte-americanos que também se inscrevem nessa tradição encontram-se Randall Jarrell, Denise Levertov, Robert Bly, até os poetas como Charles Simic, Robert Pinsky, Yusef Komunyakaa, Jorie Grahan, entre outros. Entre os poetas brasileiros encontram-se Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Murilo Mendes e Affonso Romano de Sant'Anna.

Os grandes poemas épicos ⁵⁰ da cultura ocidental, em especial aqueles que são considerados os precursores do gênero tais como a “Íliada” e a “Odisséia”, nos quais Homero narra a saga dos heróis relativa à Guerra de Tróia, ou “Beowulf”, obra anônima, da literatura medieval, que narra as origens da nação, caracterizam-se sobretudo pela temática da guerra e, em sua maioria, a descrevem de modo a exaltá-la, destacá-la como um evento maior, nobre e representativo de uma mudança política e cultural significativa. Esses poemas representam um modo particular de narrar a história de certos povos.

No passado, os poemas líricos estavam sempre relacionados com a arte de exprimir sentimentos individuais. Fossem sentimentos de alegria ou tristeza, havia a predominância de um lirismo intimista, que procurava exprimir o mundo interior do eu lírico e adotava uma linguagem bem elaborada, apoiada, sobretudo, no ritmo e nas imagens. Na poesia lírica moderna, diferentemente, encontram-se muitas manifestações poéticas que criticam a realidade social em que o poeta está inserido. A poesia lírica contemporânea, portanto, registra a experiência social, inscrevendo-se de certo modo na história. Os poemas líricos contemporâneos, em especial aqueles que tratam das guerras, assumem uma postura um tanto quanto diferente das poesias que outrora se ocuparam desse tema, uma vez que são, na verdade, poemas antiguerras, adotando um tom hostil e agressivo em relação à guerra.

A mudança de uma poética que enaltecia a guerra para uma poética antiguerra se dá graças não a influências literárias, mas a exigências históricas e sociais: a poesia idealizada do passado, nas quais a guerra e a violência eram simbolizadas diferentemente, passou por transformações de modo a conceber e a descrever a guerra em função do processo de resignificação do poder, logo da violência, em consonância com a realidade atual. Assim, a percepção acerca da guerra é representada diversamente, de uma cultura para a outra e a poesia lírica – em especial, a poesia lírica contemporânea – preocupou-se em mostrar a guerra numa perspectiva mais realística e menos romantizada, assumindo em relação a ela uma posição de descrético, e até mesmo desprezo.

Um dos maiores representantes da poesia antiguerra, do século XIX, é o poeta norte-americano Walt Whitman. Whitman registrou seu próprio estardalhaço a partir do entendimento dos custos horrendos da guerra, enquanto escrevia sobre a Guerra Civil Americana, ⁵¹ em uma das primeiras coletâneas de poemas sobre guerra.

⁵⁰ O poema épico corresponde aos extensos narrativos, em que lenda e história se confundem.

⁵¹ Ocorrida nos Estados Unidos entre os anos de 1861 e 1865. Nenhuma guerra causou mais mortes de americanos do que a Guerra Civil Americana – cerca de 2% da população americana à época.

Aos quarenta e dois anos de idade, Whitman foi considerado muito velho para o serviço militar, e como cidadão-expectador, ele começou a escrever seu volume, *Drum Taps*.⁵² O tom dos poemas de Whitman é inicialmente excitado pelas preparações para a guerra na cidade de Nova Iorque, onde ele vivia. *Drum Taps* inicia-se com “*First O Songs for a Prelude,*” uma observação animada da cidade personificada que se prepara para a guerra: “. . . *O Manhattan . . . How your soft opera-music changed, and the drum and fife were heard / in their stead, How you led to the war. . .*” (WHITMAN *apud* BAYM, 2003, p. 109)

Após ficar sabendo que seu irmão fora ferido durante uma batalha, Whitman deixa Nova Iorque e voluntaria-se como ajudante de médico em Virgínia. A experiência nos hospitais de guerra muda o tom de seus poemas. Em “*A March in the Ranks Hard-Prest*” e “*The Road Unknown,*” Whitman descreve a caótica atividade de um hospital de emergência provisoriamente instalado em uma igreja: “. . . *Surgeons operating, attendants holding lights, the smell of ether, the odor of blood, the crowd, O / the crowd of bloody forms. . .*” (WHITMAN *apud* BAYM, 2003, p. 111)

As primeiras e inocentes primeiras imagens de uma Manhattam mandando seus rapazes para guerra converteram-se em imagens abruptas e terrivelmente tristes dos corpos feridos dos soldados. Ao final, Whitman focaliza a condição dos sobreviventes: “*Some, their time up, returning with thinn’d ranks, young, yet very old, worn, marching, noticing nothing. . .*” (WHITMAN *apud* BAYM, 2003, p. 113)

Em “*The Wound-Dresser,*” Whitman descreve sua experiência pelos hospitais:

*Thus in silence in dreams’ projections,
Returning, resuming, I thread my way through the hospitals,
The hurt and wounded I pacify with soothing hand
I sit by the restless all the dark night, some so young,
some suffer so much, I recall the experience sweet and sad,
(WHITMAN *apud* BAYM, 2003, p. 114)*

Neste longo poema autobiográfico, Whitman expõe feridas sangrentas e cheias de pus. E mais, descreve com precisão o que, infelizmente, se tornou um traço comum dos horrores da guerra – a perda de um órgão: “*From the stump of the arm, the amputated hand, I undo the clotted lint, remove the slough, wash off the matter and blood...*” (WHITMAN *apud* BAYM, 2003, p. 114).

⁵² Todas as citações de poemas de *Whitman* foram retiradas do volume C da coleção *The North Anthology of American Literature*. (ver bibliografia).

Stephen Crane e Herman Melville, entre muitos outros, também documentaram os aspectos problemáticos da Guerra Civil Americana. Melville questionava o entusiasmo da guerra em seu poema “*The March into Virginia*”, no qual testemunha a inocência dos jovens rapazes que eram mandados para os campos de batalha: “*All wars are boyish and are fought by boys.*” (MELVILLE, 2003, p. 56). Crane, embora não tenha ido para a guerra, escreveu um dos mais vívidos poemas a respeito daquela época, no qual propõe, ironicamente, a uma mãe que não chore por seu filho, já que “*War is Kind,*” e “*These men were born to frill and die*”. (CRANE *apud* MADDEN, 2004, p. 73).

O poema “*I Have a Rendezvous with Death,*” que foi inspiração para o título dessa coletânea de poemas, do poeta norte-americano Alan Seeger, é considerado o mais popular de todos os poemas publicados durante aquele conflito:

*I have a rendezvous with Death
At some disputed barricade,
When Spring comes round with rustling shade
And apple-blossoms fill the air –
I have a rendezvous with Death
When Spring brings back blue days and fair.*
(SEEGER *apud* MAIDEN, 2004).

Escrito durante a participação do poeta na Batalha do Somme⁵³, assim como tantos outros poemas escritos à mesma época, o poema refletia claramente as condições políticas e sociais daquele momento. Enquanto o poema de Seeger apresenta-nos a imagem enlouquecida de um jovem rapaz desejando um encontro com a morte, os poetas-soldados britânicos protestavam veementemente contra esse tipo de ilusão, ou morte insensata. Em seu poema mais famoso, “*Dulce et Decorum Est*”, Wilfred Owen, transforma a morte de uma vítima envenenada por um gás letal em uma das mais devastantes acusações à Guerra:

*If you could hear. . . the blood
Come gargling from the froth-corrupted lungs,
Obscene as cancer, bitter as the cud
Of vile, incurable sores on innocent tongues –
My friend, you would not tell with such high zest
To children ardent for some desperate glory,
The old lie: “Dulce et decorum est / Pro patria more”.*
(OWEN, 1999, 171-72)

⁵³ A Batalha do Somme, considerada uma das mais sangrentas da História, foi uma ofensiva anglo-francesa contra os Alemães durante a Primeira Guerra Mundial. Morreram mais de um milhão de soldados – 420.000 britânicos, 195.000 franceses e pelo menos 420.000 alemães. Nessa ocasião, pela primeira vez, foram usados tanques de guerra.

“Morrer pela pátria é doce e digno”. Os jovens de todas as gerações são energéticos e entusiastas, na verdade, “*ardent for some desperate glory*”; mas não são instruídos para a realidade da guerra, conclui o poeta.

De acordo com James Mersmann (1974), em seu estudo de poetas que escreveram durante as guerras, podemos classificar grande parte da poesia escrita durante o início da Primeira Guerra Mundial de ingênua, heróica e glorificadora da guerra. Um dos maiores propagadores dessa poesia foi Rubert Brooke. Seu poema, “*The Soldier*,” que destaco na íntegra, está repleto de revelações patrióticas:

If I should die, think only this of me:
 That there's some corner of a foreign field
 That is for ever England. There shall be
 In that rich earth a richer dust concealed;
 A dust whom England bore, shaped, made aware,
 Gave, once, her flower to love, her ways to roam,
 A body of England's breathing English air,
 Washed by the rivers blest by the suns of home.
 And think, this heart, all evil shed away,
 A pulse in the eternal mind, no less
 Gives somewhere back the thoughts by England given;
 Her signs and sounds; dreams happy as her day;
 And laughter, learnt of friends; and gentleness,
 In hearts at peace, under an English heaven.

Os anseios que permeiam “*The Soldier*” – a glória em favor da pátria, a recompensa, a promessa da justiça eterna e a crença na beleza da morte – não eram os mesmos sentimentos que permeavam a poesia sobre a guerra escrita, no século anterior, no Brasil. Os sentimentos que inspiravam as revoltas ou movimentos considerados de guerra não eram de nacionalismo ou de justiça. O exército que enfrentou as tropas portuguesas durante a chamada Guerra da Independência⁵⁴, por exemplo, era composto principalmente por estrangeiros mercenários que lutaram por uma causa que não era a deles em troca de dinheiro.

Muitos críticos concordam que Wilfred Owen, Thomas Hardy e Isaac Rosenberg estão entre os melhores poetas que escreveram durante a Primeira Guerra Mundial⁵⁵. Junto a Siegfried Sassoon e Rupert Brooke, eles certamente foram os mais estudados. Os

⁵⁴ Ocorrida entre 1822 e 1823, a Guerra da Independência resultou em 10.000 baixas, entre mortos, feridos e desaparecidos.

⁵⁵ Este conflito armado teve início em 1914 e só terminou em 1918. Foram quatro anos de batalhas travados em trincheiras e campos de guerra. Foram aproximadamente dez milhões de mortos, o triplo de feridos, campos arrasados e cidades destruídas.

“poetas-soldados”, como eles são conhecidos, têm sido tratados como um grupo, apesar de nunca terem constituído nenhum tipo de movimento ou entendimento entre si.

Os “poetas-soldados” são freqüentemente rotulados de poetas amadores, poetas que fazem uso de rima pobre, ou são simplesmente descritos como escritores polêmicos. Um exemplo disso é a crítica de John Middleton Murray aos poemas de Sassoon. Segundo ele, os versos de Sassoon não podem ser considerados poesia, porque, além de dor, expressam muito pouco. (MURRAY *apud* CRILDRESS, 1999, p. 46).

O reconhecimento da poesia que fala das guerras sempre foi problemático, e seu posto, por muito tempo, periférico. Nos anos 1970, contudo, foram publicados dois livros que reivindicavam a importância cultural e histórica desse tipo de poesia dentro das grandes correntes literárias: *Out of Battle* (1972), de Jon Silkin e *The Great War and Modern Memory* (1979), de Paul Fussell. Ambos os livros são intensamente polêmicos e ambos trazem contribuições relevantes no que diz respeito ao estudo crítico da relação entre poesia e guerra, e apresentam excelentes críticas de poemas e poetas que tratam desse tema.

Jon Silkin concentra-se na poesia da Primeira Guerra Mundial e a divide em quatro “*stages of consciousness*”: a poesia que fala de patriotismo, representada por poetas como Rupert Brooke; compaixão, representada por Owen; raiva e protesto, representada por Sassoon; e a de desejo por mudança social, representada por Rosenberg. (SILKIN, 1979, pp. 26-30). O estudo de Jon Silkin sugere o desenvolvimento da consciência da realidade da guerra como um fator determinante na produção literária desses autores.

The Great War and Modern Memory tende em direção oposta à interpretação de poesia sobre guerra discutida por Silkin. Fussell rejeita a noção de “*movement of consciousness*”, partindo de uma ilusão patriótica até uma realidade angustiada, sugerindo um contexto social e literário mais variável para a poesia de guerra. Diferentemente de Silkin, que estabelece um cânone literário e ignora todo o resto, Fussell reconhece a poesia de guerra em uma amplitude de poetas menores, bem como em revistas e documentos pessoais.

Os estudos de Fussell e Silkin, de maneiras diferentes, refletem as possibilidades e os problemas que são atribuídos à poesia que nos fala de guerra. A partir desses estudos, fica claro que os poemas sobre a guerra limitam-se a uma realidade bem além da experiência normal do ser humano, daí a sua importância. Na análise de Mersmann,

[w]hether inspired by pity, anger, or attempts to find war's significance, the poetry of the soldier-poets is primarily a poetry of the physical eye. It is a visual poetry in that its sight is detailed, sharp-edged, and clear [...] the lasting impression on the reader is the etched into the visual memory. It is masculine poetry, free of self-pity, free of self-doubt, brutal, crisp, courageous, and compassionate. (MERSMANN, 1974, p.5)

[s]eja inspirada por pena, raiva ou tentativas de encontrar o significado da guerra, a poesia dos poetas-soldados é primeiramente um poesia ocular. É uma poesia visual na qual o olhar é detalhado, cortante e claro [...] a última impressão para o leitor é a memória visual que fica gravada. É uma poesia masculina, livre de auto compaixão, livre de dúvidas, brutal, vigorosa, corajosa e compassiva.

A guerra, se apresentada dentro dessa perspectiva, falava por si mesma, sua realidade imediata era suficiente. Cito como exemplo o famoso poema de Sassoon, “Counter-Attack”:

*The place was rotten with dead; green clusmy legs
High-booted, sprawled and groveled along the saps
And trunks, face downtown in the sucking mud,
Wallowed like trodden sand-bags loosely filled;
And naked, sodden buttocks, mats of hair,
Bulged, clotted heads, slept in the plastering slime.
And then the rain began – the jolly old rain!*

Cito novamente Mersmann:

The trench poets had their eyes on the object. . . War was ugly, inglorious, and stupid, and not all like the heroic idea. . . the soldier-poets had grown beyond the romantic assumptions about war to a realization that war brought mutilation and death and was a purposeless interruption of life. (MERSMANN, 1974, p. 10)

Os poetas das trincheiras tinham seus olhos no objeto. . . A guerra era feia, inglória, estúpida e de maneira nenhuma heróica. . . os poetas soldados cresceram sob as suposições românticas a respeito da guerra e aprenderam que a guerra trazia mutilação e morte e era uma interrupção da vida sem propósito.

Poemas escritos e publicados após a Guerra, como “*Hugh Selwyn Mauberly*,” de Ezra Pound e “*my sweet old etctera*,” de E. E. Cummings, vieram quebrar o quase monopólio dos “poetas-soldados”, além de capturarem as realidades históricas de 1914-18. Na quarta parte de “*Hugh Selwyn Mauberly*”, Pound escreveu sobre “*liars and public places*,” and “*the botched civilization*,” para onde os soldados retornam ao fim da guerra:

*These fought, in any case,
and some believing, pro domo, in any case.....*

*Died some, pro patria,
walked eye-deep in hell
believing in old mes's lies, then unbelieving
came home, home to a lie,
home to many deceits,
home to old lies and new infamy;
usury age-old and age-thick
and liars in public places.
(CUMMINGS apud BAYM, 2003, p. 354)*

Em “*my sweet old etctera*”, E. E. Cummings nos conta sobre sua experiência na Guerra e como isso afetava sua família durante esse tempo. Rudyard Kipling, cujo filho morreu durante a guerra, escreveu muitos poemas movidos por esse tema. Também comovido pela morte de um estimado amigo, T.S. Eliot, que não é considerado um “poeta da guerra”, expõe em “*The Waste Land*”, a condenação de toda uma civilização e, em “*Triumphal March*”, a compilação de imagens de um cenário pós-guerra.⁵⁶

As imagens e cenas que dominam o longo poema “*The Waste Land*” são feias, brutais e cruéis. Elas descrevem momentos de deterioração, perigos e decadência mental, retratando uma sociedade dessensibilizada rodeada por poluição e escombros. Ademais, o poema sugere uma civilização cambaleante, estarrecida e cansada por conta da Primeira Grande Guerra. Na visão do poeta, trata-se de uma sociedade pronta para morrer e, assim, após a redenção, renascer.

O poema de Eliot antecipava o colapso financeiro de toda uma sociedade, desemprego em massa, a emergência do fascismo e de uma segunda guerra mundial. Esses eventos exigiam um novo tipo de poesia, mais urgente e mais politicamente engajada. Tendo testemunhado “*wastage as never before,*” a nova vanguarda da poesia expõe “*old lies and new infamy*”, escrevendo sobre as realidades das guerras modernas e industrializadas e falando explicitamente de “*disillusion as never told in the old days*”. O testemunho dos poetas e seu pacifismo incipiente definiram as atitudes dos poetas que falam sobre guerra no século XX.

Em 1939, o poeta inglês W. H. Auden emigrou para os Estados Unidos e lá, na erupção da Segunda Guerra Mundial, escreveu o célebre “*September 1, 1939,*” no qual ele

⁵⁶ Todas as citações de poemas de Pound, Cumming e Eliot foram retiradas do volume 1 da coleção *The North Anthology of Modern and Comtemporary Poetry*. (ver bibliografia).

resume os dez anos anteriores como “*a low dishonest decade.*”⁵⁷ O tema principal da poesia da “Era de Auden,” como a década de 30 é considerada, era geralmente as imagens da guerra. Palavras como “*history,*” “*struggle,*” “*deluge*” e “*witness*” estavam sempre presentes.

O crescimento das máquinas, acompanhado do longo processo de rearmamento nos anos entre as guerras, é um dos temas principais da poesia de 1930. A possibilidade da Segunda Guerra Mundial estava cada vez mais presente e os debates sobre rearmamento, desarmamento, pacifismo e movimentos antiguerra estavam cada vez mais presentes no cotidiano das pessoas bem como na poesia.

O conflito internacional que cristalizou todos esses sentimentos foi a Guerra Civil Espanhola⁵⁸, na qual muitos poetas morreram e para a qual quase todo poeta se sentiu obrigado a falar sobre. Auden, que foi para Espanha na função de motorista de ambulância, função esta que ele nunca exerceu de verdade, compôs apenas um poema sobre esta guerra, o notável “*Spain,*” que fala de “*conscious acceptance of guilt in the necessary murder,*” e “*its poets exploding like bombs*”.

Muitas mulheres poetas, em sua maioria influenciadas por Auden, também estavam envolvidas com a Guerra. O poema de Nancy Cunard, “*To Eat to-day*”, por exemplo, compara um piloto alemão atirador de bombas com o povo espanhol que era seu alvo: estes preocupados em viver, enquanto aquele preocupava-se em causar morte.

Os poetas da década de 30 também estavam conscientes do legado de Freud, cujas teorias psicanalíticas tornaram-se tão importantes quanto as teorias de Marx. Na poesia, a auto-análise era empregada como uma estratégia comum. Por essa razão, tornou-se necessário considerar, na análise dos poemas, certos fatores como a biografia do autor e as circunstâncias pessoais de produção do poema bem como o contexto social no qual ele se inscreve. Foi em 1930 que os escritores estabeleceram como credo que a poesia é sempre produzida na intersecção do pessoal e do político. O que o poeta escreve não é “biográfico”, mas sua poesia formata-se a partir de uma forma de vida social, histórica e singular, ressalta Alberto Lins Caldas.⁵⁹

⁵⁷ Todas as citações de poemas de W. H. Auden foram retiradas do volume 1 da coleção *The North Anthology of Modern and Contemporary Poetry*. (ver bibliografia).

⁵⁸ A Guerra Civil espanhola (1936-39) foi o acontecimento mais traumático que ocorreu antes da 2ª Guerra Mundial. As baixas da Guerra Civil oscilam entre 330 a 405 mil mortos. (Fonte: História – Mundo)

⁵⁹ <http://www.primeiraversao.unir.br/artigo140.html> (acessado dia 02/07/2007).

Quatrocentos mil americanos morreram durante a Segunda Guerra Mundial⁶⁰, e a poesia dessa época, assim como a poesia sobre as guerras anteriores, não é celebratória. Os poetas que escrevem sobre a Segunda Guerra – Karl Shapiro, John Ciardi, Randall Jarrell, Richard Eberhart e Robert Lowell, entre outros – não são piedosos nem patrióticos. Seus poemas são obscenos e irreverentes. Mas de acordo com Mersmann, eles diferem da poesia escrita durante a Primeira Guerra Mundial:

Most of the poets of the later war did not often see the gruesome sights the earlier poets had seen. World War II was fought on many fronts, with more mobility, more complex weaponry and logistics, and larger support systems. Many men served at sea, far behind the lines, in air or artillery squadrons, and saw the war with a greater distance. Not any longer a poetry of the physical eye, it was ruminative and speculative, perhaps a poetry of the “mind.” (MERSMANN, 1974, p. 13)

A maioria dos poetas da mais recente guerra não via com frequência os sinais horrendos que os primeiros poetas viram. A Segunda Guerra Mundial foi travada em muitas frentes, teve muito mais mobilidade, armamentos e logísticas mais complexas e um sistema de suporte muito maior. Muitos homens serviram no mar, longe das linhas de batalhas, no ar ou em esquadras navais e viam a guerra à distância. Já não era mais uma guerra ocular, ela era reflexiva e especulativa, talvez uma poesia da “mente.”.

Boa parte das batalhas da Segunda Guerra Mundial foi travada em pleno ar, enquanto a tecnologia da guerra progredia. O “avião” muda o horizonte de muitos poemas sobre esse conflito. Para o poeta Harvey Shapiro, “*the way trench warfare dominates the imagery of World War I, the fleets of bombers and the smoking cities dominate the imagery of World War II.*”⁶¹ (SHAPIRO, 2003, xxii)

Dessa “nova” guerra no ar, originou-se o mais antológico poema do conflito, e talvez o poema de guerra mais conhecido naquela época: “*The Death of the Ball Turret Gunner,*” no qual Randall Jarrell descreve o medo, o esforço pela vida e a insignificância dos soldados que lutam e morrem durante a guerra. Dele, destaco o fragmento abaixo:

*From my mother’s sleep I fell into the State,
And I hunched in its belly till my wet fur froze.
Six miles from earth, loosed from its dream of life,*

⁶⁰ Ocorrida entre os anos 1939 e 1945, esse foi o conflito que causou mais vítimas em toda a História da Humanidade. Avalia-se em 50 ou 60 milhões o número de pessoas que morreram em consequência da Guerra.

⁶¹ “da mesma maneira como as operações militares de trincheira dominou a imagem da Primeira Guerra Mundial, a velocidade das bombas e as cidades em chamas dominou a imagem da Segunda Guerra Mundial.”

*I woke to black flak and the nightmare fighters.
When I died they washed me out of the turret with a hose.
(JARRELL apud SHAPIRO, 2003, p 55).*

A guerra nos ares também é vividamente descrita pelos poetas que pilotavam os aviões de bombardeio, John Ciardi, Richard Hugo, James Dickey, entre outros. Destes, destaco o poema “*The Firebombing*,” de Dickey. Escrito vinte anos após a Guerra, o poema de 317 linhas nos conta sobre um ataque noturno repentino a Beppo, uma pequena cidade no Japão. A leitura do poema constitui-se numa viagem assustadora, e cada detalhe é particularmente recordado:

*The “tear-drop-shapped” 300-gallon drop-tanks
Filled with napalm and gasoline
...
Combat booze by my side in a cratered canteen,
Bourbon frighteningly mixed
with GI pineapple juice.
Dogs trembling under me for hundred of miles,
on many
Islands, sleep-smelling that ungodly mixture.
(DICKEY apud SHAPIRO, 2003, p. 153).*

O ápice do poema é a recriação imaginativa de Dickey do que provavelmente aconteceu quando o conteúdo dos tanques prateados foi liberado:

All leashes of dogs
Break under the first bomb, around those
In bed, or late in the public baths: around those
Who inch forward on their hands
Into medicinal waters.
Their heads come up with a roar
Of Chicago fire:
Come up with the carp pond showing
The bathhouse upside down,
Standing stiller to show it more
As I said artistically over
The resort town followed by farms,
Singing and twisting
All the handles in heaven kicking
The small cattle off their feet
In a red costly blast
Flinging jelly over the walls
As in a chemical war –
Fare field demonstration.
(DICKEY apud SHAPIRO, 2003, p. 157)

A poesia dos poetas que ficavam nas infantarias é muito diferente da poesia dos que permaneciam nas bases aéreas. De acordo com Shapiro, “*The language tends to be grittier, maybe because the life was grittier.*”⁶² (2003, xxvi) Alan Dugan é considerado o poeta que mais escreveu sobre a guerra em terra firme. Seu poema “*Memorial Service for the Invasion Beach Where the Vacation in the Flesh Is Over,*” trata de um assunto que viria à tona em muitos outros poemas daquela época: a localização dos corpos após as batalhas:

*I see that there it is on the beach. It is
ahead of me and I walk toward it: its
following vultures and contemptible dogs
are with it, and I walk toward it. If,
in the approach to it, I turn my back
to it, then I walk backwards: I
approach it as a limit. Even if I
fall to hands and kneed, I crawl to it.
backwards or forwards I approach it.
(DUGAN apud SHAPIRO, 2003, p. 203)*

Mesmo os poemas mais serenos de Dugan estão cheios de raiva e neles podemos perceber as misérias da Guerra:

*Sunday was calm and airy
but artillery over the hill
made us too nervous to like it.
Some private tacked his tin
mirror to a palm tree and shaved,
using his helmet for a bowl
that would not hold
much water Monday night.
(DUGAN apud SHAPIRO, 2003, p. 205)*

Na avaliação de Shapiro, “*Dugan’s colloquial but formal diatribes are references to Homer and other Greeks.*”⁶³ (2003, xxvii), o que é plenamente justificável: nenhum poeta descreveu melhor as muitas maneiras que a morte está presente na guerra do que o poeta grego Homero. O poema épico “*Ilíada*” está repleto de cenas de massacres arrolados por uma narrativa.

O Brasil jamais sofreu um impacto militar direto, nem bombardeios ou invasões, e envolveu-se em poucos conflitos internacionais, sendo que o maior destes foi a chamada Guerra do Paraguai. Alguns conflitos internos, como as revoltas da época do Brasil

⁶² “A linguagem era mais corajosa, talvez porque a vida era mais corajosa.”

⁶³ “As críticas acerbas coloquiais e formais de Dugan eram referências a Homero e a outros gregos.”

colônia, as rebeliões regenciais do período da monarquia, a Balaiada, a Cabanagem, a Guerra dos Farrapos, a Guerra dos Canudos, a Revolução de 1930, a Revolução Constitucionalista na Era Vargas, entre outros, estão retratados em prosa, mas não mereceram atenção especial por parte dos poetas.

Embora tenha enviado cerca de 26.000 soldados à Itália por ocasião da Segunda Guerra Mundial, a poesia produzida no Brasil, que trata desta guerra, é reduzida, especialmente se compararmos com a poesia produzida nos Estados Unidos e na Europa. Destacamos a poesia de Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes. Segundo Murilo Marcondes de Moura, esses três poetas estabeleceram uma forte empatia com a guerra na Europa, propondo respostas diferenciadas do ponto de vista literário e político. (MOURA, 1998)

Muitos poemas de Drummond funcionam como denúncia da opressão que marcou aquele tenso momento histórico. No livro de poemas *A Rosa do Povo*, publicado em 1945, o poeta se revela profundamente marcado pela Segunda Guerra, pelo socialismo e pela experiência do Estado Novo no Brasil. Considerada a melhor obra de Drummond, *A Rosa do Povo* apresenta poemas que falam de ditadura, prisão, tortura, guerra e massacres, como “Carta a Stalingrado” e “Nosso Tempo”. Exemplifico com um trecho deste último:

Tempo de divisas,
Tempo de gente cortada
E mãos viajando sem braços,
Obscenos gestos avulsos.
(DRUMMOND, 1984)

Na avaliação do crítico José Guilherme Merquior, o poema simboliza “o homem mutilado, danificado tanto pela guerra como pela cidade opressora que esmaga corpos e consciências”. (MERQUIOR, 1975, p. 25). O poema e a avaliação de Merquior lembram o painel pintado por Pablo Picasso, em 1937, “Guernica”. Em estilo cubista, o pintor retrata pessoas, animais e edifícios destruídos, em uma clara analogia ao bombardeio sofrido pela cidade espanhola de Guernica, durante a Guerra Civil Espanhola.

No poema “Visão 1944”, Drummond trata dos horrores de uma guerra estúpida e brutal:

Meus olhos são pequenos para ver
o general com seu capote cinza
escolhendo no mapa uma cidade

que amanhã será pó e pus no arame.

[...]

Meus olhos são pequenos para ver
o transporte de caixas de comida,
de roupas, de remédios, de bandagens
para um porto da Itália onde se morre.

[...]

Meus olhos são pequenos para ver
o mundo que se esvai em sujo e sangue,
outro mundo que brota, qual nelumbo
— mas vêem, pasmam, baixam deslumbrados.

A condenação à guerra e ao uso da ciência e da tecnologia como armas de destruição estão presentes em muitos poemas de Cecília Meireles, como por exemplo, em “Lamento do oficial por seu cavalo morto”:

Nós merecemos a morte,
porque somos humanos
e a guerra é feita pelas nossas mãos,
pela nossa cabeça embrulhada em séculos de sombra,
por nosso sangue estranho e instável, pelas ordens
que trazemos por dentro, e ficam sem explicação.

Criamos o fogo, a velocidade, a nova alquimia,
os cálculos do gesto,
embora sabendo que somos irmãos.
Temos até os átomos por cúmplices, e que pecados
de ciência, pelo mar, pelas nuvens, nos astros!
Que delírio sem Deus, nossa imaginação!
(MEIRELES, 1945, p. 17)

Em “Guerra”, Cecília Meireles nos oferece imagens e simbolismos que traduzem o mal-estar do ser humano vivendo a realidade da guerra:

Tanto é o sangue
que os rios desistem de seu ritmo,
e o oceano delira
e rejeita as espumas vermelhas.

Tanto é o sangue
que até a lua se levanta horrível,
e erra nos lugares serenos,
sonâmbula de auréolas rubras,
com o fogo do inferno em suas madeixas.

Tanta é a morte
que nem os rostos se conhecem, lado a lado,
e os pecados de corpo estão por ali como tábuas sem uso

[...]

Tanto é a morte
que só as almas formariam colunas,
as almas desprendidas. . . – e alcançariam as estrelas.

[...]

(MEIRELES, 1945, p. 19)

Em “Rosa de Hiroshima”, poema que transcrevo a seguir, o poeta lírico Vinícius de Moraes lembra a explosão atômica de Hiroshima, durante a Segunda Guerra Mundial. O poema trata das conseqüências da bomba atômica lançada pelos Estados Unidos, que é simbolizada por uma rosa que se abre; uma rosa vermelha do fogo e do sangue, que deixou seqüelas nos sobreviventes daquela província japonesa.

Pensem nas crianças
Mudas telepáticas
Pensem nas meninas
Cegas inexatas
Pensem nas mulheres
Rotas alteradas
Pensem nas feridas
Como rosas cálidas
Mas oh não se esqueçam
Da rosa da rosa
Da rosa de Hiroshima
A rosa hereditária
A rosa radioativa
Estúpida e inválida
A rosa com cirrose
A anti-rosa atômica
Sem cor sem perfume
Sem rosa sem nada.

A destruição causada pela Segunda Guerra Mundial também marcou profundamente a poesia de Murilo Mendes. Escrito sob o impacto da guerra, *Poesia Liberdade*, apresenta uma série de poemas que testemunham as decepções provenientes dos efeitos da Guerra:

Dos braços do poeta
Pende a ópera do mundo
(Tempo, cirurgião do mundo):

O abismo bate palmas,
A noite aponta o revólver.
Ouço a multidão, o coro do universo,
O trote das estrelas

já nos subúrbios da caneta:
 As rosas perderam a fala.
 Entrega-se a morte a domicílio.
 Dos braços...
 Pende a ópera do mundo.
 (MENDES *apud* ARAÚJO, 1972, p. 132).

Em 1964, com o envolvimento dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã ⁶⁴, a poesia americana sobre a guerra fez-se ouvir mais insistentemente. O que caracteriza a maioria dos poemas sobre essa guerra é o uso de uma linguagem extremamente franca, apresentando jargões militares e fazendo constante referência a eventos históricos, bem como denominando pessoas e lugares específicos.

Em 1994, Yussef Komunyakaa, veterano do Vietnã, recebeu o Pulitzer Prize com o seu livro de poemas *Neon Vernacular: New and Selected Poems*. A maior parte dos poemas selecionados usam ricas metáforas para nos falar sobre esta guerra em particular a partir da visão de um soldado negro. “*Tu do Street*” descreve a experiência de um soldado afro-americano ao entrar em um bar no Vietnã que serve apenas soldados brancos:

Music divides the evening.
 I close my eyes & can see
 men drawing lines in the dust.
 America pushes through the membrane
 of mist & smoke, & I'm a small boy
 again in Bogalusa. White Only
 signs & Hank Snow. But tonight
 I walk into a place where bar girls
 fade like tropical birds. When
 I order a beer, the mama-san
 behind the counter acts as if she
 can't understand, while her eyes
 skirt each white face, as Hank Williams
 calls from the psychedelic jukebox.
 (KOMUNYAKAA, 1994)

Seus poemas “*Facing It*” e “*The Wall*” estão gravados na parede do Vietnam Veteran's Memorial, em Washington, D.C., e expressam os sentimentos de um veterano daquela guerra quando da contemplação dos nomes daqueles que não sobreviveram a este conflito. Destaco um trecho de “*Facing It*”:

⁶⁴A Guerra do Vietnã foi uma série de conflitos ocorridos de 1961 a 1975 entre as forças armadas dos Estados Unidos e do Vietnã do Sul, com o Exército do Vietnã do Norte, de um lado, e a Frente de Libertação Nacional sul-vietnamita do outro. Esta guerra foi o mais polêmico e violento conflito armado da segunda metade do século XX e o primeiro a ter imagens transmitidas pela televisão diretamente das frentes de batalha, fator que produziu profundo impacto na sociedade americana e despertou movimentos maciços de repúdio às decisões da liderança política nas questões internacionais relacionadas à guerra fria.

My black face fades,
 hiding inside the black granite.
 I said I wouldn't,
 dammit: No tears.
 I'm stone. I'm flesh.
 My clouded reflection eyes me
 like a bird of prey, the profile of night
 slanted against morning. I turn
 this way--the stone lets me go.
 I turn that way--I'm inside
 the Vietnam Veterans Memorial
 again, depending on the light
 to make a difference.
 I go down the 58,022 names,
 half-expecting to find
 my own in letters like smoke.
 I touch the name Andrew Johnson;
 (KOMUNYAKAA, 1994, p. 75)

Além de Komunyakka, os poetas americanos W. D. Ehrhart, Robert Bly, Denise Levertov e Bruce Weigl estão entre os poetas mais representativos desse período. De acordo com John Clark Pratt, em seu estudo sobre a poesia do Vietnam, os poemas se destacam não apenas por mostrar as agruras da guerra, as mortes dos civis inocentes, a interrupção abrupta da juventude de muitos soldados e a quebra dos valores morais e éticos, mas também por expor “*the sense of loss of individuality, the feeling of guilt at having participated, the impossibility of anyone's understanding the totality of the experience, the realization of having been betrayed by higher authority.*”⁶⁵(Pratt, 1998).

No final dos anos 60, com o mundo – em especial os Estados Unidos – envolvido em incessantes guerras, a poesia lírica torna-se mais politicamente engajada. Muitos poetas concentravam-se em escrever uma poesia que expunha todos os ultrajes e abusos políticos, além de também convocar os leitores à ação.

Assim como aconteceu com a poesia dos “poetas-soldados,” a poesia engajada também é muito questionada dentro do âmbito literário. A esse respeito, a poeta Denise Levertov declara que não há razão para que a poesia que trate de problemas sociais não seja tão boa quanto qualquer outro tipo. Para Levertov, o desafio de escrever poemas que sejam política e socialmente engajados e tenham as qualidades da lírica é muito instigante

⁶⁵ “a sensação da perda da individualidade, o sentimento de culpa pela participação, a impossibilidade da compreensão da totalidade da experiência por parte de outras pessoas, o reconhecimento da traição por partes das autoridades.”

Iraque em Washington, DC., Los Angeles, New York, Seattle, Austin, Boston, Oxford, London, Paris, Toronto, Montreal e Berlim. Em março de 2003, os livros eletrônicos foram reeditados e publicados pela editora Cambridge, UK, sob o mesmo título. Desde então, já foram feitos dez milhões de *downloads* desses livros.

Para Swift, a poesia que aborda temas políticos deve evitar os clichês do jornalismo, da propaganda e da linguagem extravagante. Para ele, a força do poema deve nascer de imagens memoráveis e adotar uma linguagem semelhante a das elegias gregas e dos poemas de amor. Ao final de seu ensaio, Swift responde à pergunta central de sua tese: Por que escrever poemas políticos? “*To provide antidotes to the spin excreted by the White House, Downing Street and media. And because the poet feels it is necessary*”.⁶⁸

Em novembro de 1986, um grupo de poetas, tradutores e pesquisadores participaram do *7th Annual Al-Merbid International Poetry Festival*⁶⁹ em Bagdá, no Iraque. Apesar de todo o tumulto no Oriente Médio aquela época, 600 poetas, escritores e tradutores de mais de quarenta nações fizeram parte desse festival internacional de poesia. Além de adotarem um tom político e abordarem os horrores da Guerra do Golfo, o que unia definitivamente todas as vozes ali presentes era o tema do festival: “*Singing for our past. Writing for the future*”. Nessa ocasião, Robert Hendin, um dos poetas americanos participantes, declarou: “*Iraq is, at present, a country at war and great pain. Yet, beneath the horror and the bloodshed, it remains as it has always remained, a warm and generous land of poetry.*”⁷⁰

Pouco mais de um mês antes da invasão dos Estados Unidos ao Iraque⁷¹, a Primeira-Dama dos EUA, Laura Bush, convidou um grupo de poetas à Casa Branca para um simpósio sobre Walt Whitman, Emily Dickinson e Langston Hughes. Porém, quando a administração da Casa Branca suspeitou que alguns dos poetas convidados poderiam ler poemas contra a iminente guerra, o encontro foi cancelado. O cancelamento foi motivo de uma imediata resposta por parte de poetas em todo o país. Milhares de poemas de protesto

⁶⁸ “Para prover antídotos contra os movimentos expelidos pela Casa Branca, *Downing Street* e mídia. E porque os poetas sentem que é necessário.” Ensaio enviado pelo próprio poeta, via e-mail. (em anexo)

⁶⁹ In: *Poets & Writers Magazine*. V.15, issue 5, Sep/Oct, 1987.

⁷⁰ “O Iraque é, no presente, um país em guerra e em profunda dor. No entanto, debaixo do horror e do derramamento de sangue, ele permanece como sempre foi, uma calorosa e generosa terra de poesia.”

⁷¹ O Iraque foi invadido em 2003, por tropas estadunidenses e internacionais, por decisão do presidente George W. Bush, dos Estados Unidos da América. O pretexto da ocupação, inicialmente, foi achar armas de destruição em massa que, supostamente, o governo iraquiano teria em estoque e que, segundo Bush, representavam um risco ao seu país, abalado pelos atentados terroristas de 11 de setembro de 2001. Essa suposição não foi comprovada.

foram enviados pela internet e leituras de poemas aconteceram em todas as partes daquele país. Em cafés, livrarias, igrejas e universidades de todo o país, celebrou-se o poder da palavra. Entre os participantes estavam Rita Dove, Robert Pinsky, Mark Strand, Martin Espada, Adrienne Rich, Lawrence Ferlinghetti e Paul Auster.⁷²

O jovem poeta Stephen Capaldi, de vinte e seis anos, participou da invasão ao Iraque, inicialmente apelidada de “Operação Libertação do Iraque,”. Em “Operation Iraqi Liberation,” Capaldi escreve:

OIL

*to we throw a party
to run for office
to thrown a government
to run your country.*

OIL

*and we have “GOD”
and we save thee
and you keep our “WORD”
and we pay ye*

OIL

*but we have truth
an Operation
to “FREE” Iraq
but not Liberation.”⁷³*

O poema de Capaldi tem muito em comum com o poema de 1976, de Allan Ginsberg, “*War Profit Litany*,” que expõe as vantagens, os lucros obtidos por militares em tempos de Guerra: “... *these are the Corporations who have profited by merchan- / dising skinburning phosphorous... / ... / and these are the names of the generals... / ... who know thus work for war goods manufactur- / ers...*” (265).

Os poetas não só condenam a exploração por parte das corporações, políticos e militares, mas reprovam a devastação da cultura do “inimigo” feita em nome do lucro. Em “*Global Inequalities*”, coleção de poemas publicados após a Guerra do Golfo, a poeta norte-americana Jayne Cortez enfatiza que os conflitos acontecem muito mais por conta do complexo industrial militar do que em função da liberdade dos “oprimidos: “*Chairperson of the board / is not digging for roots / in the shadows / ... / Under-secretary of interior in*

⁷² Fonte: Hora do povo, acesso dia 03/03/2006.

⁷³ PoetsAgainsttheWar.org, disponível em <http://www.poetsagainsthewar.org/displaypoem.asp?AuthorID=222343453079528>. Acesso em 08/07/06.

not writing / distress signals on shit house walls/ ... / It's somebody else without weight / without blood without land..." (CORTEZ, 1992, p.22).

Alguns poetas discutem as relações racistas nos campos de batalhas. Em “*Vietnã #4*”, a poeta Clarence Major confronta o racismo na América e suas conexões com a guerra, particularmente o número desproporcional de negros comparados com os brancos que estavam morrendo no Vietnã: “... *so many / of us / niggers / are dying over there / ... / don't make sense / unless it's true / that the honkeys / are trying to kill us out / ... / two birds with one stone*” (149).

Junto à poesia engajada, apareceu a chamada “poesia testemunho”, que atribuía ao poeta a função de testemunhar a verdade. De acordo com Octavio Paz: “*In a century of false testimonies, a writer becomes the witness to man*”.⁷⁴ A poeta norte-americana Carolyn Forché é um dos grandes nomes da “*poetry of witness*”. No poema em prosa “*The Colonel*”, ela expõe de forma alarmante a confusão e desordem durante a guerra civil de El Salvador:

What you have heard is true. I was in his house. His wife carried a tray of coffee and sugar. His daughter filed her nails, his son went out for the night. There were daily papers, pet dogs, a pistol on the cushion beside him. The moon swung bare on its black cord over the house. On the television was a cop show. It was in English. Broken bottles were embedded in the walls around the house to scoop the kneecaps from a man's legs or cut his hands to lace. On the windows there were gratings like those in liquor stores. We had dinner, rack of lamb, good wine, a gold bell was on the table for calling the maid. The maid brought green mangoes, salt, a type of bread. I was asked how I enjoyed the country. There was a brief commercial in Spanish. His wife took everything away. There was some talk then of how difficult it had become to govern. The parrot said hello on the terrace. The colonel told it to shut up, and pushed himself from the table. My friend said to me with his eyes: say nothing. The colonel returned with a sack used to bring groceries home. He spilled many human ears on the table. They were like dried peach halves. There is no other way to say this. He took one of them in his hands, shook it in our faces, dropped it into a water glass. It came alive there. I am tired of fooling around he said. As for the rights of anyone, tell your people they can go fuck themselves. He swept the ears to the floor with his arm and held the last of the wine in the air. Something for your poetry, no? he said. Some of the ears on the floor caught this scrap of his voice. Some of the ears on the floor were pressed to the ground.

⁷⁴ “Em um século de falsos depoimentos, o escritor torna-se a testemunha do homem.” (Poetry Nation Review 1, vol. 4).

A respeito da natureza e validade da “poesia testemunho”, o crítico Henry Gifford afirma que, em um mundo dividido, antagônico e deteriorado pela falta de entendimento mútuo, a fidelidade da poesia é indispensável. Para Gifford, além de ser a ponte de comunicação com o passado, a fidedignidade da “testemunha” está a serviço do futuro. (GIFFORD, 1986).

De qualquer forma, seja qual for a classificação – poesia antiguerria, poesia política ou poesia testemunho – na contemplação da história, a poesia lírica contemporânea tem se preocupado em descrever e registrar o que muitos vêem e sentem mas não podem entender ou articular.

Os poemas discutidos até então são considerados magníficos porque a voz individual do sofrimento dos poetas é profundamente consciente do estado geral de desespero, agonia e loucura que toma conta das nações. Dessa forma, a poesia é também uma visão antecipada dos anos que se aproximam. Espera-se que a poesia que trata da atual Guerra dos Estados Unidos e Iraque inclua condenações à urgência da guerra, à falta de planejamento dada a pressa para atingir a vitória e como isso coloca em risco a vida de soldados e civis. Ignorância e incompetência são as razões que muitos políticos atribuem para essas imperdoáveis condições, enquanto os poemas continuarão desafiando a veracidade das desculpas à luz da nossa história.

Os trágicos acontecimentos do dia 11 de setembro de 2001, em New York, permaneceram na história, assim como eventos semelhantes, graças entre outras formas de registro, à poesia. O poema, “*September 1, 1939*” de Auden, é um exemplo dos ecos históricos que ainda podemos ouvir. Os conflitos atuais prosseguem confirmando o que o poeta anunciava no primeiro verso do poema: “*We must love one another or die.*” Esse poema foi o mais enviado via e-mail após o incidente de 11 de setembro de 2001, em New York, mostrando que a poesia, mais uma vez, sobrevive e continua a refletir a história.

Nos capítulos seguintes proponho um estudo da projeção da história nos poemas de Charles Simic e Affonso Romano de Sant’Anna, mais particularmente, seus poemas relacionados à guerra e a conflitos sociais, na tentativa de responder à questão central desta tese: “De que forma a guerra é representada na lírica contemporânea?”

CAPÍTULO 4

Myrtle, Phyllis, or whatever they call you girls!
Get some shut-eye while you can.

("Madmen are Running the World" - C. Simic)

4.1 **CHARLES SIMIC: O POETA NA HISTÓRIA**

Charles Simic nasceu na Iugoslávia, em 1938, e emigrou para os Estados Unidos aos dezesseis anos de idade, na companhia de sua mãe, Helen Simic e seu irmão caçula, em 1954. Em New York, reencontrou seu pai, George Matijevic Simic, engenheiro que trabalhava naquele país por dez anos. Um ano depois, a família mudou para Chicago, onde Simic frequentou a *Oak Park High School*. Antes de ir para a Universidade, Simic trabalhou como *office-boy* e mais tarde como revisor no *Chicago Sun Times*. Foi durante esse período que ele escreveu seus primeiros poemas.

Em 1958, Simic voltou para New York, onde continuou trabalhando durante o dia – como empacotador, vendedor de camisas, pintor, vendedor de livros e empregado de escritório – e estudando à noite. Um ano depois, seus primeiros poemas foram publicados na edição de inverno de *Chicago Review*.

Em 1961, Simic alistou-se no exército e passou os dois anos seguintes na Alemanha e França, trabalhando como *military policeman*. Dispensado do exército, Simic retornou para New York e casou com Helen Dublin, *fashion designer*, em 1964.

Em 1967, Simic obteve seu Bacharelado em Artes (BA) na *New York University*. Seu primeiro livro de poemas, *What the Grass Says*, é publicado em 1968, seguido por *Somewhere Among Us a Stone Is Taking Notes*, em 1969. Em 1970, Simic foi convidado para a *California State College*, em Hayward, onde permaneceu até o ano de 1973, quando

lhe foi oferecido o posto de *Associate Professor* na *University of New Hampshire*, em Durham. Atualmente, Simic faz parte do *English Department*, da UNH, na posição de *Distinguished University Professor*.

Por causa da peculiaridade de suas imagens e metáforas, Simic tem sido freqüentemente chamado de surrealista por alguns críticos, particularmente aqueles que analisam os seus poemas iniciais. Na verdade, sob a ocasional superfície surrealista de seus poemas, Simic é um dos mais ferozes poetas realistas em atividade, atualmente, nos Estados Unidos da América, como Steven Cramer afirma, “*The eye of [his] early poems may be directed inward, but out of its corner we often see men about to be hanged.*”⁷⁵

O que parece surrealista nos poemas de Simic é o material que reflete mais profundamente sua herança do leste Europeu. À primeira vista, seus poemas podem parecer sem sentido e sem lógica para o leitor, especialmente o leitor norte-americano. Um exemplo é esta passagem de “*Chorus for One Voice*”, publicado em *Dismantling the Silence* (1971):

*A sound of wings doesn't mean there's a bird.
If you've eaten today, no reason to think you'll eat
tomorrow.
People can be processed into soap.
The trees rustle. There's not always someone to answer
them.
05 Moon hound of the north you come barking you come
barking.
It's not only its own life that man's body has to endure.
(SIMIC, 1971, p. 25)*

Embora a forma dessa estrofe seja descontínua, um leitor familiarizado, de alguma forma, com a vida na Europa durante a Segunda Guerra Mundial, poderá perceber alguns detalhes, considerando-os bastante familiares e muito relacionados uns com os outros. Em uma leitura ligada ao cenário da guerra, as asas no verso 1 não sugerem um espírito de ajuda, mas o anjo negro da morte; os versos 2, 3 e 6 referem-se respectivamente a fome, ao Holocausto e a torturas; o restante da passagem revela o vazio daquele contexto.

Simic cresceu em Belgrado durante a Segunda Guerra Mundial. Sua inocência de infância contrasta com a desolação da guerra, que acontecia permeada com incertezas, violência e fome. Vernon Young destaca que este fato da história pessoal do poeta,

⁷⁵ “O olhar de seus primeiros poemas pode ser dirigido para o interior, mas do canto do seus olhos nós geralmente vemos homens prestes a serem enforcados.” (“*Goddesses, Gods, and Devils*”, *Poetry* 159.4 January 1992, 228).

acoplado com a atenção dada a história pública é um importante componente da sua poesia:

Simic, a Yugoslav, is hounded by the past – the past, one presumes, not simply of his Serbian childhood; the past of Europe, which he retells as a succession of mini-Grimm fairy tales at their most monstrous peopled by goblins, witches, men marching, blood and bones, phantom horses in the snow, Mongols and foxes: in short, all the paraphernalia of what he himself call . . . The Great Dark Night of History. (“The Light Is Dark Enough,” Hudson Review 34.1, 1981, 150).

Simic, um Iugoslavo, é assombrado pelo passado – o passado, alguém presume, não simplesmente o de sua infância na Sérvia; o passado da Europa, o qual ele reconta como uma sucessão de mini-estórias de fadas dos Irmãos Grimm, habitadas pelos mais horrendos duendes, bruxas, homens marchando, sangue e ossos, cavalos fantasmas na neve, Mongóis e raposas; em resumo, toda a parafernália que ele costuma chamar . . . A Grande Noite Escura da História.

O poeta não expõe suas experiências pessoais diretamente, embora faça, ocasionalmente, alusões diretamente ao seu passado. Em “*Prodigy*”, por exemplo, do livro de poemas *Classic Ballroom Dances* (1980), ele usa a metáfora do xadrez para entrelaçar sua história pessoal com a história das guerras, como mostram os primeiros versos:

*I grew up bent over
a chessboard.*

I loved the word endgame.

All my cousins looked worried.

Até mesmo os detalhes mais inocentes nos poemas de Simic – aqui a palavra *endgame* – parecem ter implicações sinistras. Nas estrofes seguintes, Simic fala a respeito da casa onde aprendeu a jogar xadrez, identificando um cenário de guerra e informando ao leitor o período exato da história a que ele se refere:

*It was small house
near a Roman graveyard.
Planes and tanks
shook its windowpanes.
(...)
That must have been in 1944.*

O cenário do jogo de xadrez, bem como o cenário da guerra, está muito vívido na lembrança do poeta, embora alguns fatos ele teime em não acreditar, o que não quer dizer

que eles não aconteceram, ou que Simic não estava lá pra ver; ao contrário, ele testemunhou e tudo ficou registrado em sua memória:

*I am told but do not believe
that that summer I witnessed
men hung from telephones poles.*

*I remember my mother
blindfolding me a lot.*

*She had a way of tucking my head
suddenly under her overcoat.*

Apesar da proteção materna, como sugerido no poema, as lembranças da guerra e a voz da criança são temas recorrentes na poesia de Simic, talvez como uma forma de perpetuar a história e incitar a consciência das pessoas. *The Book of God and Devils*, publicado em 1990, também apresenta muitos poemas que remetem à adolescência e à infância do poeta durante os tempos de guerra. Em “*The Big War*”, ele escreve:

*We played war during the war,
Margaret. Toy soldiers were in big demand,
The kind made from clay.
The lead ones they melted into bullets, I suppose.
(1990a, p. 29).*

A inocência da infância permeada pelos escombros da guerra também é recontada em seu ensaio autobiográfico “*In the Beginning*”, publicado no mesmo ano, em *Wonderful Words, Silent Truth*:

*In the meantime, my friends and I were playing war. All the kids were playing war. We took prisoners. We fell down dead. We machine-gunned a lot. Rat-tat-tat! How we loved the sound of machine guns.[...] There was no school and our parents were either absent or busy. We roamed the neighborhood, climbed over the ruins, and watched the Russians and our partisans at work. There were still German snipers in a couple of places. We'd hear shots and take off running. There was a lot of military equipment lying around. The guns were gone, but there was other stuff. I got myself a German helmet. I wore empty ammo belts. I had a bayonet.
(SIMIC, 1990b, p. 5 - 10)*

Nesse meio tempo, meus amigos e eu estávamos brincando de guerra. Todas as crianças estavam brincando de guerra. Nós prendíamos. Nós caíamos no chão. Nós atirávamos muito. *Rat-tat-tat!* Como amávamos o barulho das metralhadoras. [...] Não havia escola e nossos pais estavam ausentes ou ocupados. Nós andávamos pela vizinhança, escalávamos as ruínas e observávamos os russos e nossos guerrilheiros trabalhando.

Havia ainda atiradores russos tocados em alguns lugares. Nós escutávamos os tiros e saíamos correndo. Havia muito equipamento militar jogado ao redor. As armas tinham sumido, mas havia muitos outros materiais. Eu mesmo tinha um capacete alemão. Eu usava cintos de munição vazios. Eu tinha uma baioneta.

No poema “*The Wail*”, do mesmo livro, Simic relembra a prisão de seu pai pela Gestapo. Esse episódio também foi citado em “*In the Beginning*”, como mostra o fragmento a seguir:

One night the Gestapo came to arrest my father. This time I was asleep and awoke suddenly to the bright lights. They were rummaging everywhere and making a lot of noise. My father was already dressed. He was saying something, probably cracking a joke. That was his style. No matter how bleak the situation, he'd find something funny to say. [...] I guess I went to sleep after they took him away. In any case, nothing much happened this time. He was released. (SIMIC, 1990b, p. 5)

Uma noite, a Gestapo veio prender meu pai. Eu estava dormindo e acordei abruptamente com as luzes brilhantes. Eles estavam revistando todos os lugares e fazendo muito barulho. Meu pai já estava vestido. Ele estava dizendo algo, provavelmente fazendo piada. Este era o seu estilo. Não importa o quão triste fosse a situação, ele sempre acharia alguma coisa engraçada para dizer. [...] Acho que eu voltei a dormir depois que o levaram embora. Em todo caso, não aconteceu nada demais naquela ocasião. Ele foi liberado.

Em “*The Wail*” a atmosfera daquela noite é recriada. O pequeno Simic, seu irmão e sua mãe esperam pelo retorno do pai:

*As if there were nothing to live for ...
As if there were ... nothing.
In the fading light, our mother
Sat sewing with her head bowed.*

*Did her hand tremble? By the first faint
Hint of night coming, how all lay
Still, except for the memory of that voice:
Him whom the wild life hurried away ...*

*Long stretches of silence in between.
Clock talking to a clock.
Dogs lying on their paws with ears cocked.
You and me afraid to breathe.*

*Finally, she went to peek. Someone covered
With a newspaper on the sidewalk.
Otherwise, no one about. The street empty.
The sky full of gypsy clouds.*

(SIMIC, 1990a, p. 66)

O poema apresenta luzes desvanecidas e a chegada da noite; quietude, imobilidade, silêncio e respiração suspensa; medo e rua deserta. Este pode ser considerado um poema clássico de Simic: uma paisagem ou uma sala cheia de ameaças vagas, uma luz sinistra rondando um grupo de vítimas. O lamento como título é a melodia não ouvida da cena.

Quando se trata de falar sobre sua infância, Simic é mais acessível em seus ensaios e entrevistas do que em seus poemas. Ele começa a entrevista a Sherod Santos, dizendo:

I had a typical 'East European education.' I mean, Hitler and Stalin taught us the basics. When I was three years old the Germans bombed Belgrade. The house across the street was hit and destroyed. There was plenty more of that, as everybody knows. When the war ended I came in and said: 'Now there won't be any more fun!' That gives you an idea what a jerk I was. (SIMIC, 1985, p. 68)

Eu tive uma típica “educação do leste europeu.” Quero dizer, Hitler e Stalin nos ensinaram o básico. Quando eu tinha três anos de idade, os alemães bombardearam Belgrado. A casa do outro lado da rua foi atingida e destruída. Havia muito mais e era do conhecimento de todos. Quando a guerra acabou, eu disse: “Agora, não haverá mais graça!” Isto dá a você a idéia do idiota que eu era.

A mistura de seriedade, irreverência, sabedoria e humor é uma característica típica de Simic, uma qualidade que permeia a maioria de seus poemas. Para Peter Stitt, “[H]e holds a dirty mirror up to the world, and what he sees reflected is deeply suffused by politics and black humor”. (STITT, 1997, p. 91)⁷⁶

Em entrevista ao poeta e estudioso de sua obra, Bruce Weigl, Simic justifica essa justaposição de tendências em seus poemas, “*Look at most of our leaders in political and intellectual life with their vanity, gullibility, greed, malice – they could be stock characters out of classical comedy*”.⁷⁷(SIMIC, 1996, p.213). Quando perguntado por Santos sobre a origem do seu constante senso de humor, Simic declara:

I'm the product of chance, the baby of ideologies, the orphan of history. Hitler and Stalin conspired to make me homeless. Well, then, is my situation tragic? No. There's been too much tragedy all around for

⁷⁶ “Ele segura um espelho sujo voltado para o mundo e o que ele vê refletido é profundamente tingido pela política e humor negro.”

⁷⁷ “Veja a maioria de nossos líderes em suas vidas intelectual e política, com suas vaidades, ingenuidades, cobiças, malícias – eles poderiam ser personagens saídos de uma comédia clássica.”

anyone to feel like a Hamlet. More likely my situation is comic (...) One has just to laugh at the extent of our stupidity. (SIMIC, 1995, p. 68)

Eu sou o produto do acaso, o bebê das ideologias, o órfão da história. Hitler e Stalin conspiraram para me fazer um sem teto. Bem, e por isso minha situação é trágica? Não. Já há muita tragédia ao nosso redor para que alguém se sinta como Hamlet. Muito provavelmente minha situação é cômica. (...) Temos que rir diante da nossa própria estupidez.

Para Helen Vendler essa attitude é justificável, já que, “[f]or one who as a child saw World War in Yugoslavia, life will always be overcast by horror; and yet for one who escaped destruction, life will also seem charmed, lucky, privileged”.⁷⁸ (in: WEIGL, 1996, p. 120).

Grande parte de seu ensaio autobiográfico “*In the Beginning...*” media entre a história pública e a história pessoal de Simic, e é indispensável para nossas avaliações de sua poesia. Questionado a respeito dessa relação – história e autobiografia – por Weigl, Simic declara: “*There’s History, independent of my life and your life. I’m more interested in history than in autobiography*”⁷⁹ (WEIGL, 1996, p. 222). Cito parte deste ensaio, no qual Simic conta que, durante a Guerra, estava andando nas ruas de Belgrado com um amigo, quando encontraram um grupo de crianças circenses:

It was true. There used to be a circus tent on the fairgrounds in the early years of war, but now only a few trailers were left on its edge. These were odd-looking children. They wore the strangest clothes – unmatched, wrong-sized costumes – and they jabbered, speaking a foreign language among themselves.

“Show him what you can do.” Said my friend, who had met them before. They obliged. A little boy stood on his hands. Then he removed one hand and was left for a moment standing on the other. A thin, dark-eyed, dark-haired girl leaned back until her head emerged from between her legs.

“They have no bones,” my friend whispered. The dead have no bones, I thought. They fall over like sacks of flour. (SIMIC, 1994c, pp. 10-11).

Isto aconteceu de verdade. Costumava ter uma tenda de circo em terrenos baldios nos primeiros anos de guerra, mas agora apenas alguns carros foram deixados pelos cantos. Essas crianças tinham a aparência

⁷⁸ “para alguém, que quando criança, presenciou a Segunda Guerra na Iugoslávia, a vida será sempre obscurecida pelo horror; e, no entanto, para alguém que escapou da destruição, a vida parecerá sempre charmosa, afortunada, privilegiada.”

⁷⁹ “Há História também, independente da minha vida e da sua vida. Estou mais interessado na história do que na autobiografia.”

bizarra. Usavam roupas estranhas – não combinavam umas com as outras, tamanhos errados – e elas tagarelavam confusamente, falando em uma língua estrangeira entre eles.

“Mostre a ele o que vocês podem fazer.” Meu amigo, que já havia encontrado com eles antes, pediu. Eles foram amáveis. Um garotinho ficou de pé e se apoiou nas mãos. Então, ele levantou uma das mãos e por algum momento se equilibrou em uma só. Uma garota magra, de olhos e cabelos pretos, surgiu do meio de suas próprias pernas.

“Eles não têm ossos,” meu amigo cochichou. Os mortos não têm ossos, eu pensei. As crianças continuavam caindo como sacos de farinha.

Essa história pode ser interpretada de duas maneiras diferentes, e ambas são apropriadas para os poemas de Simic. Numa primeira perspectiva, pode-se dizer que nesta anedota, as crianças do circo são refugiadas de uma cidade pós-guerra, estrangeiros sem casa e sem roupas apropriadas para mantê-los aquecidos. A vida deles não tem significado além de suas habilidades e travessuras; são crianças sem futuro, sem estabilidade, sem segurança, sustentadas apenas por um esqueleto metafórico; os movimentos de seus corpos são tão imprevisíveis quanto tudo o mais em suas vidas.

No entanto, numa segunda leitura, pode-se afirmar que seus movimentos são também energéticos, livres e alegres. As crianças do circo não parecem ser tristes; a situação delas pode ser trágica ou não, dependendo da perspectiva de seus observadores. Mas ela, definitivamente, não é trágica a partir da perspectiva das próprias crianças. Da mesma forma que elas parecem desfrutar da liberdade inerente de ter os corpos maleáveis, “sem ossos”, elas também parecem despreocupadas com as outras privações e limitações de suas vidas. Embora tudo o que tenha acontecido a elas tenha acontecido à revelia de suas vontades e controle, elas estão divertindo-se, ou pelo menos, tirando o máximo proveito da situação.

De modo interessante, em uma importante passagem ao final do mesmo ensaio autobiográfico, Simic descreve sua vida durante a liberação Russa como uma experiência desafiante e o posiciona em uma situação quase idêntica:

The truth is, I did enjoy myself. From the summer of 1944 to mid-1945, I ran around the streets of Belgrade with other half-abandoned kids. You can just imagine the things we saw and the adventures we had. You see, my father was already abroad, my mother was working, the Russians were coming, the Germans were leaving. It was a three-ring circus. (SIMIC, 1994c, p. 68).

A verdade é que eu realmente me diverti. Durante o verão de 1944 até meados de 1945, eu corria pelas ruas de Belgrado com outras crianças

semi-abandonadas. Você não pode imaginar as coisas que vimos e as aventuras que tivemos. Veja, meu pai já estava fora do país, minha mãe estava trabalhando, os russos chegando, os alemães estavam se retirando. Era mesmo um espetáculo circense.

Simic tinha sete anos quando a guerra acabou. Solicitado a falar sobre isso, durante uma entrevista, ele começa com números: “*Nearly two million killed in Yugoslavia, at that time a country of 16 million*”.⁸⁰ Ele menciona, novamente, Hitler, Stalin, a guerra civil. E então continua:

I was reading recently about this guy who was sent back to Yugoslavia to be put on trial; he was part of the pro-Nazi Croatian government. They started killing right away after the Germans came in – the first summer they killed something like 200,000 people. It’s no joke. (SIMIC, 1985, p. 68)

Eu estava recentemente lendo sobre esse rapaz que foi mandando de volta para um Tribunal na Iugoslávia. Ele fez parte do governo croata que apoiava os alemães. Eles começavam a matar logo após a chegada dos alemães – no primeiro verão, mataram algo em torno de 200.000 pessoas. Isto não é piada.

E então, ele acrescenta em um tom irônico: “*You’ve got to burn their villages, you’ve got to round them up, you’ve got to shoot them. Jesus, those guys were hardworking, busy, dedicated sons of bitches*”⁸¹ (SIMIC, 1985, p. 68). Esse é o tom humorado, irônico, sarcástico que Simic assume em muitos de seus poemas, principalmente nos que falam da história, e também em seus ensaios. Ele acredita que a confluência do trágico e do cômico é a única saída para a ambigüidade e tensão que vivemos no século XX.

Simic tem um profundo entendimento do seu papel enquanto poeta dentro do mundo real, do cotidiano, do mundo social e político da segunda metade do século XX. Na passagem destacada abaixo, ele faz uso da linguagem de um laboratório científico – neste caso, de biologia – para descrever a posição ocupada por qualquer pessoa que tenha vivido neste planeta desde o advento da Segunda Guerra Mundial:

My father used to ask me jokingly, “Where are we going to immigrate next?” Anything was possible in this century. The experiment was still in progress. People like him and me were its laboratory animals. Strangest of all, one of the rats was writing poetry. (SIMIC, 1994c, p. 53)

⁸⁰ “Aproximadamente dois milhões foram mortos na Iugoslávia, naquela época um país de 16 milhões.”

⁸¹ “Você tinha que queimar o vilarejo deles, você tinha que encurralá-los, você tinha que atirar neles. Jesus, esses rapazes trabalhavam pesado, estavam sempre ocupados. Eram desgraçados muito dedicados.”

Meu pai costumava me perguntar brincando: “Para onde vamos emigrar agora?” Qualquer coisa era possível nesse século. O experimento ainda estava em progresso. Pessoas como ele e eu éramos animais de laboratório. Surpreendentemente, um dos ratos estava escrevendo poesia.

De acordo com Matthew Flamm, no ensaio “*Impersonal Best: Charles Simic Loses Himself*,” Simic escreve “*about bewilderment, about being part of history’s comedy act, in which he grew up half-abandoned in Belgrade and then became, with his Slavic accent, an American poet*”⁸² (WEIGL, 1996, p. 66).

Trinta e seis anos após a publicação de sua primeira coleção de poemas, Simic já publicou mais de 60 livros, sendo 27 livros de poesia, 9 livros de ensaios, uma autobiografia e numerosas traduções. Seu mais recente livro de poesias chama-se *That Little Something: Poems*, publicado em fevereiro de 2008.

Simic é reconhecido por um número expressivo de importantes prêmios literários, incluindo *The Guggenheim Fellowship* (1972), dois *National Endowment for The Arts* (1974, 1979), *The American Academy of Poets’ Edgar Allan Poe Award* (1975), *The America Academy Award* (1976), *The Fullbright Fellowship* (1982), *The Ingram Merrill Fellowship* (1983), *The MacArthur Fellowship* (1984), *The Academy of America Poets’ Fellowship* (1988) e o *PEN International Translator* por duas vezes, em 1970 e 1980, entre outros.

O poeta também foi agraciado com o prêmio *The University of New Hampshire’s Lindberg Award*, por seu “*achievements as both an outstanding scholar and teacher in the College of Liberal Arts.*” Além disso, Simic recebeu os prêmios *The University of Chicago’s Harriet Monroe Dances e The Poetry Society of America di Castagnola Award*, com o livro *Classic Ballroom_Dances* (1980), *The Mac Arthur Foundation* (1984), o *Pulitzer Prize for Poetry* em 1990 (prêmio, para o qual ele já tinha sido nominado em duas ocasiões, em 1986 e 1987), com o livro *The World Doesn’t End: Prose Poems*, e o *Griffin Poetry Prize* em 2005, com o livro *Selected Poems: 1963-2003*.

Em agosto de 2007, Simic foi eleito *U. S. Poet Laureate* pela *Library of Congress*. Com esta nomeação, ele associa-se a uma relação que inclui nomes de poetas notáveis, como Robert Lowell, Elizabeth Bishop, William Carlos Williams e Robert Frost. Na

⁸² “sobre perplexidade, sobre fazer parte da parte cômica da história, na qual ele cresceu semi-abandonado em Belgrado, para tornar, com seu sotaque eslavo, um poeta americano.”

mesma semana de sua nomeação, o poeta recebeu da *Academy of American Poets*, o prêmio Wallace Stevens, por “*mastery in poetry*”.

Por ocasião de uma entrevista a revista *The New York Times*, logo após sua nomeação como poeta laureado, Simic reafirmou seu compromisso poético com a história:

I'm sort of the product of history; Hitler and Stalin were my travel agents. If they weren't around, I probably would have stayed on the same street where I was born. My family, like millions of others, had to pack up and go, so that has always interest me tremendously: human tragedy and human vileness and stupidity. (February 3, 2008).

Eu sou um produto da história. Hitler e Stalin foram meus agentes de viagem. Se eles não estivessem por perto, provavelmente teria permanecido na mesma rua onde nasci. Minha família, como milhões de outras, teve que fazer as malas e partir, então isso sempre me interessou tremendamente: a tragédia, a estupidez e indignidade humana.

Simic e sua esposa Helen têm dois filhos e moram em Strafford, New Hampshire.

4.2 POETRY IN A TIME OF MADNESS

A presença da história na poesia de Simic é sutil. A história indica e tenta explicar os fatos; a poesia de Simic não explica, nem representa: apresenta e, desta forma, recria o momento histórico. O poema sobre o qual discutirei, a seguir, faz parte da coletânea intitulada *Hotel Insomnia*, publicada em 1992, na qual Simic fala principalmente de sua “*lifelong insomnia*”⁸³. Segundo Vendler, “[i]n the Simic’s *insomniac nights*, the worlds *shrivels, wrinkles, dwindles, both physically and metaphysically*”.⁸⁴ (VENDLER, 1995, p. 109). Na maioria dos poemas deste volume, o mundo de Simic envelheceu. Em quase todos os poemas apresentam algo de velho – um cachorro velho, uma anciã cega, um velho homem aleijado, um cemitério antigo, etc.

⁸³ “insônia perpétua.”

⁸⁴ “nas noites insones de Simic, os mundos murcham, enrugam-se, minguam, tanto fisicamente quanto metafisicamente.”

No poema abaixo, composto de apenas cinco versos, o poeta não descreve os horrores da guerra, ao invés disso, oferece apenas uma imagem, que apesar de ser singular, reproduz o caótico momento daquela realidade histórica. A partir dessa imagem única, o poeta faz com que muitos anos de história caibam em poucas linhas.

WAR

The trembling finger of a woman
 Goes down the list of casualties
 3 On the evening of the first snow

The house is cold and the list is long.

5 All our names are included.
 (SIMIC, 1992, p.26)

A primeira estrofe do poema apresenta uma mulher não definida, sem identidade, em uma casa fria, percorrendo com seus dedos trêmulos uma lista de mortos. O artigo indefinido “a” que precede o substantivo “woman”, no primeiro verso, indica a indefinição do sujeito – uma mulher anônima que pode representar qualquer mulher – e é contrastado com o artigo definido, “the” que acompanha o substantivo “list”, no segundo verso. “The list” chama a atenção para o fato histórico e tópico principal do poema: a lista de soldados mortos em combate (“the list of casualties”).

Em seguida, o eu lírico fornece a localização temporal: a noite da primeira neve (“On the evening of the first snow.”). Este ambiente frio em que acontece o poema e que é reforçado pelo poeta no penúltimo verso do poema, quando ele destaca que a casa é gelada – “The house is cold” – é também uma característica daquele momento histórico. Todavia, o frio que congela a casa, não congela as emoções das pessoas. Ninguém fala ou denuncia a carnificina causada pelas guerras. Mas, é evidente a expressão de dor e sofrimento, que é expressa pelo dedo da mulher que treme, a única ação que acontece no poema. Ninguém chora no poema, no entanto, o próprio poema já se constitui um grito de dor causado pelas guerras.

A imagem da mulher – única personagem do poema – é “reduzida” a um dedo tremendo, um dedo acusador que é mais poderoso do que qualquer grito ou denuncia. Ao usar a sinédoque e representar a mulher como um dedo que treme, por isso sofre, o poeta anula todas as outras particularidades dessa mulher. Para ela não existem sonhos, sexo,

projetos realizados, apenas sofrimento e luto. Pode-se considerar a imagem do dedo tremendo, apontando para a lista de mortos, também associada à caneta do poeta, revoltado com a existência dessa lista.

A segunda estrofe consiste no verso mais longo do poema: duas orações que apresentam uma simetria de estrutura gramatical (Sujeito + verbo + complemento) ligadas por uma cesura. A simetria é, também, estabelecida no campo semântico: o eu lírico usa verbos no presente para nos dar uma informação retrospectiva, mas que permanece verdadeira até o presente. No poema, a morte é a norma. Durante uma guerra, a morte é a norma. Por isso, a lista de mortos é longa.

O período nebuloso também pode ser associado à perturbação e aflição que toma conta das épocas de guerra. Simbolicamente, a neve representa uma fase em que as formas não se distinguem ainda. No poema, também é difícil distinguir um nome dentre tantos os que estão listados, já que além da lista ser extensa, envolvendo a todos nessa morte, a mulher está trêmula.

Apesar de ser a estrofe mais curta do poema, o quinto verso é o mais abrangente, pois sugere que ninguém está a salvo durante uma guerra, mesmo aqueles que não vão para os campos de batalha. Além da mulher da primeira estrofe, o eu lírico inclui a si mesmo e a todos nós, seus leitores, nessa realidade cruel ao afirmar que todos os nossos nomes fazem parte dessa lista de mortos: “*All our names are included.*” Ao contrário do jovem herói da mitologia grega, Teseu, que após matar o minotauro, é conduzido para a saída do labirinto com a ajuda do fio de Ariadne, o poema não permite uma saída para o leitor, que se vê enredado no mesmo destino dos mortos já listados.

Em uma leitura intertextual, o último verso do poema remete ao poema do século 17, “*For Whom the Bell Tolls*”, do poeta inglês John Donne, que diz: “A vida de qualquer homem diminui a mim, porque na humanidade me encontro envolvido; por isso, nunca mandes indagar por quem os sinos dobram; eles dobram por ti”. (Tradução de Paulo Vizioli).⁸⁵ Assim como no poema de Simic, Donne sugere que o homem não vive sozinho. Estamos todos interligados e a perda de um ser humano é também a nossa perda. Nesse sentido, a morte de uma pessoa é a nossa própria morte. Cada vez que os sinos dobram, cada vez que uma pessoa é vítima das guerras, a humanidade perde algo muito precioso: a vida. Na Europa, as pessoas costumam badalar os sinos para anunciar uma

⁸⁵ “Any man’s death diminishes me, because I am involve in mankind; And therefore never send to know for whom the bell tolls; it tolls for thee.”

morte. A questão é: não importa por quem os sinos tocam, pois todos nós morreremos, desta forma: “[a]ll our names are included.”

Apesar de Simic ter declarado que o poema “*WAR*” foi escrito por ocasião da Guerra do Golfo, pode-se estabelecer um diálogo entre este poema e os resíduos de outras guerras como a Guerra do Vietnã, que é representada pelo *Veterans Memorial*, localizado em Washington. “*The Wall*”, como é mais conhecido, trata-se de um muro que se expande em 75 metros de comprimento de mármore preto, onde estão escritos os nomes de mais de 58.000 soldados americanos que foram mortos naquele conflito. O granito com o qual o construiu-se o muro foi deliberadamente escolhido devido a sua capacidade de reflexo. Assim, quando um visitante olha para o muro, ele se vê refletido nos nomes cravados, o que simbolicamente aproxima passado e presente – o soldado do passado e o visitante do presente compartilham do mesmo sofrimento, o que os torna uma só pessoa. Como testemunhas dessas perdas, nós leitores, somos também tragados por esta guerra e vitimizados por ela através da emoção poética, ao estabelecermos interação com o poema.

No poema, o autor usa verbos no presente para dar uma informação retrospectiva, que permanece verdadeira e presente, como um compartilhamento do sofrimento. Por mais afastados no tempo que pareçam, tais acontecimentos – a lista com o nome dos mortos em combates do poema e a lista de nomes cravados no granito preto do Memorial – ligam-se às necessidades e às situações presentes nas quais esses acontecimentos têm ressonância.

Diferente da história tradicional, a poesia lírica que trata do mesmo assunto, deixa testemunhos suscetíveis de orientar a história noutro sentido. O poema de Simic não fala sobre os grandes nomes das guerras ou grandes batalhas. Ao invés disso, traz a imagem única de uma mulher – trêmula pela dor ao ver o nome de seus entes mais queridos em uma lista de mortos, trêmula pela frieza com que os nomes são expostos – uma mulher comum, anônima, submersa em seu próprio mundo de dor, apesar de envolta por todo o barulho da guerra ao lado de fora da casa – uma casa fria – uma mulher que abstrai todo o resto – exceto seus pensamentos. O efeito da guerra parece não perturbar essa mulher – que não fala, nem chora, mas tem o dedo trêmulo – e ao tremê-lo ela expõe toda a sua dor, expõe toda a repressão, tensão e medo que toma conta do ambiente.

O poema não explica as conseqüências daquele momento histórico, mas a imagem apresentada “convida-nos a recriá-la e literalmente a revivê-la”. (PAZ, 1982, p. 137). Como visto anteriormente, para Aristóteles, a poesia não apresenta o “real”, mas o “possível”. E é essa história, segundo ele, que a “literatura pode remeter quando exprime as

nostalgias, as frustrações, os temores e as aspirações daqueles que sentiram a História escapar-lhes das mãos, ou daqueles que nunca tiveram participação alguma.” (ARISTÓTELES *apud* FREITAS, 1989, 114).

O poema em análise é uma representação desse balanço entre a história e a experiência trágica de pessoas anônimas. Nele, a história monumental e a história da experiência individual de uma mulher se entrelaçam, dando forma a uma triste imagem, como essa que destacada de um site a respeito do Memorial já mencionado acima, na qual se tem a imagem de uma mulher refletida, e por isso mesmo misturada, com os nomes dos soldados mortos em combate.



Assim como a câmera do fotógrafo, o olhar atento do poeta acrescenta à história a experiência individual de uma mulher inominada e desta forma ganha autenticidade. O poema-imagem “*War*” convence seus leitores, assim como convence a imagem congelada

desta foto. O poder da poesia lírica equivale ao poder da fotografia que documenta o instante histórico e o re-apresenta com todas as emoções nele subjacentes.

As experiências históricas exploradas nos poemas de Simic tornam-se as experiências ordinárias dos indivíduos comuns que fazem parte da história – as brutalidades e as injúrias diárias que desfazem as estruturas familiares e as comunidades. No ensaio “*Notes on Poetry and History*” (1985), Simic declara que o objetivo do poeta, em contraste com o do historiador, é insistir no que ele chama de “*the history of ‘unimportant’ events*”. Cito Simic: “*In place of the historian’s distance, I want to experience the vulnerability of those participating in tragic events*”.⁸⁶(SIMIC, 1985, p. 126). Ao trazer a história dos anônimos para dentro da história monumental, os poemas líricos que têm como tema a guerra fornecem vigorosas críticas à mesma, revelando a violência e o caos de tempos conturbados.

Desde a deflagração de guerras mais recentes, os poemas de Simic têm assumido um tom mais direto, e assim como os documentos da história, sua poesia deixa testemunhos passíveis de recontar e orientar a história num ou noutro sentido. Cito parte da extensa entrevista que ele concedeu recentemente a Michel Hulse, quando solicitado a falar sobre o poema que estou analisando:

A large percentage of humanity – if not the majority – has been affected by war in the last century. Not many have escaped that common fate. All one has to do is turn on CNN any time, at any hour, to get confirmation of that. Someone somewhere in the world is lying in a puddle of blood. I realise most people don’t notice it or get as upset as I do – and I understand them. My children, too, say I exaggerate; [...] Well, maybe. Still, killing the innocent seems to me what human beings have always done and still do with great enthusiasm. Look at world history or mythology and what do you find? Murder, rape, imprisonment, or the slitting of some innocent young maiden’s throat to appease the god of war. (HULSE, 2002, p. 32).

Uma grande porcentagem da humanidade – se não a maioria – tem sido afetada pela guerra, no último século. Muitos não escaparam desse destino fatal. Tudo o que alguém tem que fazer é assistir a CNN, a qualquer hora, para confirmar isso. Alguém, em algum lugar do mundo, está em meio a uma poça de sangue. Eu percebo que a maioria das pessoas não nota isso ou se entristece como eu – e eu as entendo. Meus filhos, também, dizem que eu exagero; [...] Bem, talvez. Ainda assim, matar inocentes parece-me ser o que os seres humanos sempre têm feito com grande entusiasmo. Olhe a história ou a mitologia e o que você

⁸⁶ “Ao invés da distância dos historiadores, quero experienciar a vulnerabilidade daqueles que participam dos acontecimentos trágicos.”

encontra? Assassinato, estupro, prisão, ou o corte do pescoço de alguma jovem virgem para satisfazer o deus da guerra.

No poema “Two Dogs,” da coleção de poemas *The Book of Gods and Devils* (1990), Simic faz menção a figura de dois cachorros: um cachorro já velho, companheiro fiel e guia de uma mulher quase cega, na primeira estrofe, e um cachorro alado, na segunda estrofe, para se referir à violência inflexível dos tempos de guerra:

TWO DOGS

An old dog afraid of his shadow
 In some Southern town
 The story told me by a woman going blind,
 One fine summer evening
 05 As shadows were creeping
 Out of the New Hampshire woods,
 A long street with just an worried dog
 And a couple of dusty chickens,
 And all that sun beating down
 10 In that nameless Southern town.

It made me remember the Germans marching
 Past our house in 1944.
 That way everybody stood on the sidewalk
 Watching them out of corner of the eye,
 15 The earth trembling, death going by ...
 a little white dog ran into the street
 And got entangled with the soldiers' feet.
 A kick made him fly as if he had wings.
 That's what I keep seeing!
 Night coming down. A dog with wings.

(SIMIC, 1990a, p. 42)

O poema se divide em duas estrofes de dez versos cada. A primeira estrofe apresenta uma mulher quase cega contando a história de um cachorro velho que teme a própria sombra. A ação dá-se durante o entardecer da primeira noite de verão, em uma cidade do sul de *New Hampshire* e o cenário é de aparente tranqüilidade e paz. Essa história faz com que o sujeito lírico recapitule seu passado, o que acontece na segunda estrofe. Enquanto na primeira estrofe apresenta a visão de um adulto, na segunda, a perspectiva é a de uma criança que acompanha a marcha dos soldados alemães e

testemunha uma cena de violência de um soldado contra um cachorro indefeso, que é lançado ao ar por um pontapé. O contexto é de guerra e o ano é 1944.

Frases nominais abrem o poema, formando um único parágrafo, uma seqüência de descrições estáticas que ajudam a compor o retrato de um cenário. As frases fragmentadas e breves do primeiro, segundo, quarto, quinto, sexto, sétimo, oitavo e décimo versos dão conta da profusão de elementos campestres que compõem a paisagem. As frases curtas e incisivas se misturam, apontando os elementos da realidade espacial e ativando a memória visual e afetiva do sujeito lírico.

A segunda estrofe estende-se entre breves frases nominais e a predominância de descrições dinâmicas, que intensificam a realidade temporal. Enquanto, a primeira estrofe apresenta o espaço bem definido: “*Southern town*” (v. 2 e 10), “*New Hampshire woods*” (v. 6), “*A long street*” (v. 7), a segunda prioriza o tempo e traz o ano da ação destacado: “1944” (v. 12). O subjetivismo está na captação pessoal do poeta que usa figuras de linguagem e verbos no gerúndio para caracterizar o dinamismo e a continuidade da violência em tempos de guerra.

As duas estrofes se referem ao passado e, por isso, os verbos no pretérito predominam. Mas, a ocorrência do gerúndio em alguns versos reforça a idéia de subordinação entre as estrofes. A primeira estrofe apresenta apenas uma expressão verbal no gerúndio: “*beating down*” (v.9), enquanto a segunda, apresenta quatro verbos nesta forma nominal: “*trembling*”, “*going by*” (v. 15), “*seeing*” (v. 19) e “*coming down*” (v. 20). O número maior de verbos usando a forma do gerúndio intensifica o caráter durativo da ação da segunda estrofe e faz com que a primeira esteja subordinada a ela. O mesmo número de versos das estrofes, a quantidade de frases sem verbos na 1ª estrofe e a introdução semântica da segunda estrofe: “*It made me remember...*” (v. 11) também intensificam o aspecto de dependência entre as estrofes.

A mulher quase-cega mencionada no verso três, que desencadeia as lembranças de um passado remoto do eu lírico, pode ser associada às pessoas sofridas, que vão cegando o que fica no passado, e assim, ignoram as aparências enganadoras do mundo. O cego também é comparado ao poeta, que vê com os olhos da imaginação. O poeta fecha os olhos para enxergar o interior, enxergar através da imaginação.

A junção dos elementos “*woman going blind* (v. 3) + *chickens* (v. 8)” e o ambiente quase rural na primeira estrofe remetem ao poema de William Carlos Williams, “*The Red Wheelbarrow*”, escrito no ano de 1923:

*so much depends
upon*

*a red wheel
barrow*

*glazed with rain
water*

*beside the white
chickens.⁸⁷*

Neste poema, que tem apenas dezesseis palavras, o poeta modernista chama a atenção para a arte de “ver” as coisas no caminho, cuja significância depende da maneira como as olhamos. Para Williams, tudo depende da percepção do expectador, de uma visão clara, por isso deve-se manter os olhos bem abertos para enxergar o que está ao redor, o que é familiar, como um carrinho de mão ou galinhas brancas. No poema de Simic, o familiar são as imagens violentas da guerra que estão sempre retornando ao seu cotidiano. As imagens da guerra, assim como a história, são cíclicas e retornam como as rodas do carrinho de mão.

Williams, considerado poeta imagista, valorizava a paisagem, como uma miragem do real, em detrimento da imaginação. No poema de Simic também há a valorização da qualidade visual, mas acrescida da memória e imaginação. Cito Simic:

A historical event becomes believable when there is a witness. If there is someone there watching, the whole thing becomes real. So, I think poets serve that role; they witness or imagine what happens to individuals who find themselves trampled by history. If poetry cannot imagine when speaking of history what is happening to individuals, so it is just propaganda. That's the moving thing, the remembering, re-imagining somebody's life.⁸⁸

Um evento histórico torna-se verossímil quando há uma testemunha. Se há alguém que testemunha, todo o caso torna-se real. Então, eu penso que os poetas prestam esse papel; eles testemunham ou imaginam o que acontece com os indivíduos que se acham atropelados pela história. Se a poesia não pode imaginar quando estiver falando da história então é apenas propaganda. Este é o principal, o re-lembrar, o re-imaginar a vida de outra pessoa.

⁸⁷ “Tanta coisa depende/ de um// carrinho de mão/vermelho// esmaltado de água de/ chuva// ao lado de galinhas/ brancas.” (Tradução de José Paulo Paes, 1987).

⁸⁸ Fragmento da entrevista a mim concedida no ano de 2006, em new Hampshire, que consta nos anexos deste trabalho.

Na visão de Simic, a recordação ou “*the fury of imagination*”, é a principal qualidade de um poema, é o que difere um bom poema sobre as guerras de um relato histórico. Para ele, *[a] good war poem must convey something of the experience of war. It must, either overtly or subtly, convey the violence, the human tragedy.*⁸⁹

Ainda na primeira estrofe, notam-se os *enjambement* dos versos cinco e seis, sete e oito, nove e dez. Assim como no poema condensado de Williams, composto de oito versos – todos dependentes do verso anterior – o poeta usa sentenças quebradas para diminuir o ritmo da leitura, possibilitando ao leitor o tempo necessário para visualizar o cenário que ele descreve.

A imagem do cachorro adulto, na primeira estrofe velho e amedrontado, reaparece na segunda estrofe como um pequeno cachorro branco. Da mesma forma, na percepção de uma criança, o eu lírico resgata e reproduz uma memória pessoal dos tempos cruéis da guerra: um cachorro sendo brutalmente chutado por um soldado nazista. Na percepção de uma criança que acompanha a ação dos soldados, a terra treme não por causa das bombas, mas principalmente por causa do medo que as tropas alemãs impunham aos moradores da cidade, que acompanham seus movimentos de soslaio. A chegada das tropas significa também a chegada de mais mortes e violência indiscriminada, daí o medo.

O medo é o sentimento predominante nas duas estrofes. Na primeira estrofe, ele é representado pelo cachorro atormentado por sua própria sombra e pelas imagens sutis que saem das florestas quando o sol se põe. Esse mesmo cachorro também pode representar todas as pessoas que viviam em situação de temor causadas pelas guerras e combates, os marginalizados pela sociedade ou, ainda, representar o próprio poeta, sempre inquieto por suas lembranças de guerras. Em entrevista a Sherod Santos, Simic declara: “*I am still haunted by images of war*”. (SIMIC, 1985, p. 74). Em outra ocasião, ele declara a George Starbuck:

That’s about a kind of camp I was once in. It wasn’t a concentration camp. It was a temporary camp. And just the memory of watching a dog, outside the perimeter of barbed wire, eating grass. . . . Absurd. The poor dog had an upset stomach. It was a dog that a guard was leading on a leash. Big German Shepherd. Those kind of memories I have been able to return to. (SIMIC, 1985, p. 36)

⁸⁹ “Um bom poema sobre guerra deve transmitir algo da experiência da guerra. Ele deve transmitir a violência, a tragédia humana, de maneira pública ou sutil.” Idem

[o poema] é sobre um tipo de campo no qual eu fiquei uma vez. Não era um campo de concentração. Era um campo temporário. E apenas a memória de um cachorro do lado de fora do perímetro de arame farpado, comendo grama. . . . Absurdo. O pobre cachorro tinha o estômago alto. Era um cachorro que um guarda estava conduzindo numa coleira. Um grande pastor-alemão. Esses tipos de memórias para as quais sou capaz de retornar.

Na segunda estrofe, este sentimento é intensificado pelo uso de figuras de linguagem como a comparação e a personificação. Os movimentos da morte e a da guerra são caracterizados através da personificação: “*The earth trembling, death going by. . .*” (v. 15). Dinamicamente, a morte é retratada como um soldado, aumentando o poder do alarme e do extermínio. Ao referir-se ao pôr-do-sol usando a expressão “*beating down*” (v. 9) o eu lírico também o humaniza, já que o verbo “*to beat*” é uma qualificativa própria do seres animados. Vale ressaltar a analogia do verbo “*to beat*” com todo um contexto de violência: verbo transitivo, *to beat* pode ser traduzido como, bater, surrar, espancar, derrotar. Mais ainda, a expressão *to beat a retreat* é uma expressão bélica, que significa “bater em retirada”.

A expressão verbal “*were creeping*” (v. 5) também atribui vida às sombras que saem das florestas de *New Hampshire*, pois somente seres animados podem rastejar ou se arrastar. A palavra “*shadow*” é mencionada duas vezes nesta mesma estrofe: “*An old dog afraid of his shadow*”, no verso 1 e “*As shadows were creeping*”, no verso 5. (grifo meu). Além do significado primeiro, sombra, “*shadow*” pode ser associada à alma, à imagem, a vulto, a espectro e mesmo à fantasma. Todas essas palavras pertencem ao mesmo campo semântico e retratam os tempos sombrios e intimidantes da guerra. “Sombra” também simboliza as coisas fugidias e irreais. Figurativamente, a “sombra” impede a comunicação ou o relacionamento entre as pessoas.

A comparação do cachorro a um ser alado – “*A kick made [the dog] fly as if he had wing*” (v. 18) também é um recurso usado para descrever a violência inflexível dos tempos de guerra. Como *pharmakon* – veneno e remédio – a adjunção de asas ao cachorro branco, frutos da selvageria humana, também o transforma em um símbolo da paz, como a pomba branca. Além da idéia de serenidade, as “asas”, simbolicamente, representam o alijamento de um peso, o alívio da dor. A asa pode implicar também o desejo de harmonia, de ultrapassagem dos conflitos. A imagem emblemática é gravada na memória do poeta por representar, não somente o poder de locomoção – exatamente o que lhe era roubado

durante os tempos de guerra, mas também pelo desejo de voar, sempre presente no imaginário infantil.

O registro histórico-temporal destacado no verso 12 – “1944” – serve tanto para registrar os interesses e necessidades do poeta como para documentar sua relação com a história. O ano de 1944 é marcado pela chegada do exército russo à Belgrado, cidade natal de Simic. Além disso, uma guerra civil era deflagrada entre os Comunistas, Royalistas e outras muitas facções, o que ocasionava a morte ou migração de milhares de civis.

Além da simetria no nível da estrutura aparente, pode-se estabelecer diversas ligações entre as estrofes. A figura do “cachorro” está presente nas duas estrofes e é o elemento conector entre elas. A irregularidade está na percepção de mundo: o mundo é visto através dos olhos “quase cegos” de uma senhora idosa na primeira estrofe, enquanto na segunda, é visto através dos olhos imaginativos de uma criança. Desta forma, o poema está posto entre as concepções de um passado remoto e um passado recente, entre dois países e duas culturas.

As reticências que deixam o verso 15 (quinze) em aberto funcionam como rastros que expõem a frágil linha que divide o passado e o presente do autor, confirmando o pensamento do filósofo francês Jacques Derrida, que diz que tudo é repetição e o indivíduo apenas um elo nessa cadeia de vida morte. Simic escolhe um cenário que não difere do mundo real, do mundo em que vivemos no presente. Através da memória, o poeta recupera o tempo passado, que se explicita através de uma consciência histórica, que transcende a história social, tornando-se atemporal e anespacial, “e nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente” (PAZ, 1982, p. 131).

Na concepção freudiana, não somos criaturas dóceis e gentis, que atacam somente para defender-se; pelo contrário, somos “criaturas entre cujos dotes instintivos deve-se levar em conta uma poderosa quota de agressividade”. (FREUD, 1990, p. 79). O poema em questão, bem como muitos outros da autoria de Simic, ilustra bem essa característica do ser humano. A visão de um velho cachorro abandonado em uma cidadezinha no sul dos Estados Unidos recupera a memória do poeta, que nos apresenta, então, uma imagem na qual o medo e a agressividade predominam, confirmando “a inata inclinação humana para a ‘ruindade’, a agressividade e a destrutividade, e também para a crueldade”. (FREUD, 1990, p. 79)

A fragmentação do texto, composto por duas estrofes, equivale ao mundo dividido vivido pelo poeta: a Iugoslávia e os EUA, e isso não poderia ser diferente. A sobreposição

dos eventos, um cachorro estranho e um cachorro familiar, que fragmenta o poema e se impõe à linearidade da história, permite trabalhar a memória. A memória, denominada a máquina da escritura por Derrida⁹⁰ (1991), articula o jogo do consciente e inconsciente no ato de narrar. As memórias de guerra ainda são claras para Simic, como ele próprio declara:

It seems to me that all those events still go on, and if you look at people who have come out of the War, that part of their life goes on. I think every tragedy, every event, some place on some scale continues. Is still current. Is still present. You cannot say, "Well this was in the past, but we live differently." Or "I live differently." It still goes on, as vivid as it ever was. (SIMIC, 1985, 36).

Parece-me que todos aqueles eventos ainda estão vivos, e se você olhar para as pessoas que saíram da Guerra, aquela parte de suas vidas ainda permanece. Eu acho que cada tragédia, cada evento, em algum lugar, em alguma escala, ainda continua acontecendo. Ainda é atual. Ainda é presente. Você não pode dizer, "Bem, isso foi no passado, e agora vivemos diferentemente." Ou, "eu vivo de forma diferente." Ainda é presente, tão intenso quanto antes.

A história, assim como acontece com a poesia, só existe a partir da escrita, que nasce da necessidade humana de contar suas histórias, deixar suas lembranças aos homens. Ainda seguindo a linha de pensamento derridiano, os resíduos da memória de Simic fazem com que sua memória interior funcione como um imenso arquivo desse jogo de vida e morte. Assim, a poesia re-atualiza a memória do poeta, sendo esta uma re-(a)presentação da realidade, já que jamais narra integralmente um fato ocorrido e nada é recuperado na sua pureza original. A memória interior, pessoal, singular do poeta é absorvida por uma memória mais ampla.

Para Vernon Young, poeta e crítico literário da revista "*Hudson Review*," a matéria-prima para a poesia de Simic é a memória. Segundo ele, quando Simic compõe seus poemas, volta-se para seu inconsciente e para suas lembranças mais remotas. Young destaca que, "[w]ithin microcosmic verses which may be impish, sardonic, quasi-realistic or utterly outrageous, he succinctly implies an historical montage." Simic "*feels the European yesterday on his pulses*", conclui o crítico.

Em uma analogia com a atualidade, Simic, no ensaio intitulado "*Open Wound*", declara, "*obviously there are differences, whereas me and my friends used to 'sell'*

⁹⁰ Para Derrida, a memória é a arqui-memória da escritura e não só a memória do indivíduo. (A Farmácia de Platão, 1991)

*gunpowder, these children from our present days are selling cigarettes.”*⁹¹ No entanto, ele acrescenta, nos dias atuais também encontramos “*sniper victims lying in the streets, people with arms and legs blown off, corpses wrapped in plastic, wrecked churches and mosques, crowds of refugees on the run.*” (SIMIC, 1997, p.87).⁹²

No ato de relatar uma cena de profunda violência contra um pequeno cachorro, a escrita suplementa a memória e o poeta denuncia os seres humanos como criaturas agressivas e os abusos que faziam parte do cotidiano daquelas pessoas. A imagem do cachorro sendo chutado de maneira tão violenta, que o faz alçar vôo, também pode ser associada às pessoas comuns, sempre migrando a revelia de sua vontade. Cito Simic a respeito deste poema:

This happened in the fall of 1944 in Belgrade, a couple of months before Russians liberated the city. I described what I remembered: the silly dog getting entangled in the feet of the marching Nazis. I thought of myself, of all of us, we were all like that dog, being where we shouldn't be and getting kicked so hard we flew.(SIMIC, 1997, p. 87)

Isso aconteceu no outono de 1944 em Belgrado, dois meses antes dos russos liberarem a cidade. Eu descrevi o que lembrava: o cachorro estúpido sendo enredado nos pés dos nazistas marchando. Eu pensei em mim, em todos nós, nós todos somos aquele cachorro, estando onde não deveríamos estar e sendo chutado tão fortemente que voamos.

4.3 “THE WORLD DOESN’T END”: PROSE POEMS

Desde que recebeu o *Pulitzer Prize for Poetry* em 1989, o livro de poemas em prosa de Simic, *The World Doesn't End*, recebeu atenção redobrada de escritores e críticos e fez com que estes se voltassem para esse gênero. O número de coleções de poemas em prosa publicadas por poetas norte-americanos cresceu significadamente. Segundo o editor da revista *Rain Taxi Review of Books*, Eric Loberer, “*a publishing explosion which has taught us that the prose poem is not one thing but many, a hydra-headed beast that in continuing*

⁹¹ “obviamente há diferenças, enquanto eu e meus amigos costumávamos ‘vender’ pólvora, as crianças de hoje estão vendendo cigarros.”

⁹² “vítimas de atiradores estendidos nas ruas, pessoas com braços e pernas arrancados, corpos embrulhados em plásticos, igrejas e mesquitas destroçadas, multidões de refugiados em viagem.”

to give pleasure will continue to elude definition".⁹³ Esta alusão é perfeita porque sendo uma criatura da mitologia grega, uma serpente de várias cabeças, que ao se decepar uma, duas nasciam em seu lugar, o poema em prosa, desde seu aparecimento na França até sua popularização na América, continua um enigma até os dias atuais, incitando o debate entre críticos e escritores e se evadindo de uma definição clara.

Para o crítico Michel Deville, o livro de Simic é um dos mais recentes e mais completos representantes da poesia em prosa norte-americana. No um artigo eletrônico "*The Prose Poem and the Ideology of Genre*", ele argumenta que a característica mais importante nos poemas de Simic é a sua habilidade de criar uma combinação bem sucedida do gênero lírico, de filosofia e de material crítico. Considerando que este gênero, que tem um oxímoro como nome, ainda suscita muito debate entre leitores, escritores e críticos, acho prudente fazer algumas considerações a seu respeito antes da leitura de um dos poemas em prosa de Simic.

Embora dezenas de escritores franceses tenham usado em séculos anteriores o poema em prosa em suas composições, foi somente quando o trabalho de Charles Baudelaire apareceu em revistas 1855 e postumamente, publicados na forma de livro sob o título de *Petits poèmes en prose – Le spleen de Paris*, que este gênero ganhou amplo reconhecimento. A partir de 1890, os poemas em prosa começaram a atrair o interesse de toda uma geração de escritores, como James Joyce, Oscar Wilde, Amy Lowell, Gertrude Stein e T. S. Eliot. Entre os representantes mais contemporâneos estão a poeta canadense Margaret Atwood e os poetas norte-americanos Russell Edson, Robert Bly e Charles Simic.

Embora a composição do poema em prosa se assemelhe com uma pequena narrativa, o uso de ritmo, repetições, paralelismos, imagens, figuras de linguagem, assonância e consonância conferem-lhe um *status* de poesia. Usando uma metáfora que privilegia a inconsciência e a liberação da imaginação das convenções literárias, Russell Edson, a respeito do poema em prosa, afirma:

It is all done from the cockpit. [...] The pilot sits on an old kitchen chair before a table covered with oilcloth. The coffee cups and spoons seem to be the controls. But the pilot asleep... this airplane seems to fly because its pilot dreams. . . .

⁹³ "uma publicação explosiva que nos ensinou que o poema em prosa não é uma forma, mas muitas, uma besta tal qual a Hidra de Lerna que, embora dê prazer, continua a se evadir de uma definição."

We are not interested in the usual literary definitions, for we have neither the scholarship nor the ear. We want to write free of debt or obligation to literary form or idea; free even from ourselves, free from our own expectations. (in: HALL, 1982, p. 98).

Tudo começa na cabine do avião. [...] O piloto senta em uma antiga cadeira da cozinha diante de uma mesa untada de óleo. As xícaras de café e colheres parecem ser os controles. Mas o piloto adormece... este avião parece voar porque seu piloto sonha. . . .

Nós não estamos interessados nas costumeiras definições literárias, porque não temos nem erudição nem ouvidos. Queremos escrever livres de débito ou obrigação com idéias ou formas literárias; livres até mesmo de nós, livres de nossas próprias expectativas.

Charles Simic também reconhece o poema em prosa como uma transformação ou combinação de gêneros anteriores, como ele declara no ensaio “Ales Debeljak”:

In a lyric genre everything and everyone come together. The prose poem is the most outrageous example of this. Fable, legend, creation myth, bedtime story, travel journal, epistle, diary, dream are just some of its ingredients. The prose poem reads like a narrative but works like a lyric, since it relies on juxtaposition of images and unexpected turns and phrase. An interrupted narrative, it insists that it has to be read over and over again until its words and images radiate their full mystery. (SIMIC, 1994, p. 118)

No gênero lírico tudo e todos vêm juntos. O poema em prosa é o exemplo mais brutal disso. Fábula, lenda, criação, mito, estória para dormir, historia de viagem, epístola, diário, sonhos, são apenas algumas de seus ingredientes. O poema em prosa é como uma narrativa, mas funciona como uma lírica, já que ele conta com a justaposição de imagens e ações e frases inesperadas. Uma narrativa interrompida, insiste que deve ser lido e relido até que suas palavras e imagens irradiem seu mistério por completo.

Na análise de Christopher Buckley sobre *The World Doesn't End*, a forma do poema em prosa dá mais credibilidade à visão que Simic tem da história. Cito Buckley:

Simic has chosen a form that best works as a coefficient of his subject and vision [...] The form, like the folk tale, gives the illusion of reporting – witnessing something strange and wondrous; it thus accommodates Simic's observation of the world, a witnessing of incidents from his childhood and his past that are incredible, even surreal, by everyday standards. (BUCKLEY in WEIGL, 1996, p. 98)

Simic escolheu uma forma que melhor funciona como um coeficiente de seu tema e visão [...] A forma, como uma fábula folclórica, dá a ilusão de reportagem – testemunho de algo estranho e maravilhoso; ela acomoda a observação de mundo de Simic, um testemunho de incidentes desde sua

infância e de seu passado que são inacreditáveis, até mesmo surreais, pelos padrões de hoje.

Escrevendo a respeito de seus primeiros anos durante a Segunda Grande Guerra, Simic, em *The World Doesn't End*, usa a forma dos poemas em prosa para reportar imagens fantásticas e espantosas, mesclando versos tradicionais com livres, com uma voz que, segundo a apreciação de Buckley, “reports ‘truly’ what the speaker has seen and how that might be resolved or has taken place in such a world as ours”. (BUCKLEY in WEIGL, 1996, p. 100).⁹⁴

Os poemas em prosa do volume *The World Doesn't End* são curtos, sombrios, algumas vezes impactantes. Muitos evocam a infância de Simic em Belgrado, durante a Segunda Guerra. No primeiro poema do livro, que como os demais não têm título, o poeta usa sentenças diretas e quebradas para retratar imagens absurdas e estabelecer o caos:

My mother was a braid of black smoke.
She bore me swaddled over the burning cities.
03 The sky was a vast and windy place for a child
to play.
 We met many others who were just like us.
 They are trying to put on their overcoats with
arms made of smoke.
06 The high heavens were full of little shrunken
deaf ears instead of stars.
(SIMIC, 1989, p. 3)

Este poema apresenta uma combinação de versos livres de diferentes extensões: 3 (três) sentenças completas e concisas e 3 (três) sentenças longas e com mudanças de linha. Além das quebras de linha, há uma divisão dentro da própria estrofe. A idéia da 1º verso se liga ao 2º, e é interrompida pelo 3º, que se refere ao céu. O sentido dos versos anteriores é retomado no 4º verso, havendo novamente a mudança de tom na 5º verso, que retoma a idéia da 3º verso.

Aliteraões e assonâncias se dão no interior do poema (*braid of black; bore/burning; place/play; high heavens*) fazendo com que o ritmo de leitura seja mais sincopado. A leitura mais corrida se dá não só por conta do som mais articulado, mas também por conta da estrutura narrativa do poema, apesar do significado de seus detalhes

⁹⁴ “reporta ‘verdadeiramente’ o que o narrador tem visto e como isso pode ser resolvido ou tem acontecido em um mundo como o nosso.”

serem mais sugestivos do que exatos. O poema é alegórico e lembra uma parábola, características que são típicas da poesia de Simic.

Todas as sentenças do poema estão no passado, e a forma, como uma *folk tale*, lembra um relato de algo estranho e surreal. Pensando na história de vida do poeta, pode-se inferir que este registra uma cena de sua cidade natal, ocorrida durante a guerra, e desta forma, a perspectiva da criança funde-se com a visão do adulto.

A sentença que abre o poema trás uma metáfora que descreve a mãe do eu lírico como uma trança de fumaça negra, estabelecendo, desde o início, uma imagem, na qual predominam a obscuridade e a confusão. Apesar da singularidade representada, como no poema “War”, no poema acima há uma imagem coletiva, que pode representar todas as mães daquele período. Em entrevista concedida a mim durante o ano de 2005 e já mencionada anteriormente, Simic declarou:

At that time women used to wear a lot of black since they were either going to funerals or mourning someone. On a windy day all those scarves, shawls and skirts would fly. It was like the smoke in the sky, rising above them in the burning city. This is a poem of sorrow, a lament for all those mothers.⁹⁵

Àquela época, as mulheres costumavam vestir de preto, porque estavam sempre indo a funerais ou de luto. Em um dia ventoso, todos aqueles cachecóis, xales e saias pareciam voar. Era como fumaça no céu, aparecendo sobre as cidades em chamas. Este é um poema de pesar, um lamento por todas aquelas mães.

O cenário caótico é reforçado no segundo verso do poema, com a definição do lugar onde se encontram: “*burning cities*”, sugerindo uma cidade em chamas, destruída, um cenário de guerra.

Palavras semelhantes sintaticamente, “*sky*” (3º verso) e “*heaven*” (6º verso), diferem em seu sentido denotativo. *Sky* (3º verso) aparece como uma salvação, um lugar acima do grande “lago de fogo”, para onde, segundo algumas crenças religiosas vão as almas dos justos e inocentes, neste caso, as crianças. Além da idéia de paraíso, o verso lembra que apesar de todos os pesadelos, crimes inimagináveis e sofrimento, a vida ainda continua e as crianças brincam em sua inocência como se nada tivesse acontecido.

⁹⁵ Em anexo.

Na quarto verso do poema em prosa, “*We met many others who were just like us*”, o poeta não só se inclui no cenário da poesia, mas novamente como no poema “*War*”, inclui a todos seus leitores, confirmando que todos vivenciam a guerra.

Descrevendo um momento caótico e confuso, o poema é rico em detalhes e suas imagens dos versos seguintes podem ser associadas a uma pluralidade de interpretações. “[*A*]rms made of smoke”, no verso cinco, sugere as crueldades e as conseqüências de uma grande guerra: pessoas mutiladas e indefesas, impotentes durante uma calamidade, ou pode ainda ser uma referência aos armamentos de guerra. Idéias que o poeta retoma em suas memórias, dizendo que sua cidade natal era uma cidade de feridos, com pessoas com muletas em cada esquina. Cito parte da autobiografia de Simic que confirma a interação entre sua poesia e história:

Belgrade was a city of the wounded. One saw people on crutches on every corner. They walked slowly, at times carrying a mess kit with their daily ration. There were soup kitchens where such people got their meals.

Once, chased by a friend, I rounded the corner of my street at top speed and collided with one of these invalids, spilling his soup on the sidewalk. I don't forget the look he gave me. "Oh, child," he said softly. I was too stunned to speak. I didn't even have the sense to pick up his crutch. I watched him do it himself with a great difficulty. (SIMIC, 1994c, p. 11)

Belgrado era uma cidade de feridos. Você via pessoas com muletas em todas as esquinas. Eles andavam vagarosamente, às vezes carregando uma maleta bagunçada com suas rações diárias. Havia umas cozinhas de sopa, onde essas pessoas pegavam suas refeições.

Uma vez, perseguido por um amigo, eu virei a esquina da minha rua em velocidade e colidi com um desses inválidos, espalhando sopa pela calçada. Nunca esqueço o olhar que ele me deu. “Oh, criança,” ele disse suavemente. Eu estava muito atordoado para falar. Eu nem tive a reação de juntar sua muleta. Eu assisti a ele fazendo isso com muita dificuldade.

Os poemas de Simic não fazem ligações somente à história do passado, mas estão em constante diálogo com o presente. Mais de um século depois da Segunda Guerra Mundial, podem-se ver todas essas atrocidades em muitos lugares. Sua experiência durante a infância é repetida e multiplicada hoje por mais de um milhão de pessoas mutiladas por conta de guerras civis. Simic, então, reafirma o papel dos poetas ao dizer que, a despeito de tudo, eles devem dar um testemunho verdadeiro de sua condição: “[*y*]ou must say

something [...] I'm uncomfortable with poetry which just keeps telling me how wonderful nature is, or how much the author is misunderstood" (SIMIC, 1995, p. 75).

A repetição da palavra “*smoke*” (versos 1 e 4) reforça a idéia da violência daquele período histórico, que, por meio de explosões dilaceram os corpos e os recompõe com a memória fugaz do poeta. A fumaça tira o contorno das coisas e se mistura com as pessoas, tornando-as quase invisíveis, sem uma existência corpórea e, portanto, passíveis de ser desconsideradas.

Contrária à idéia de paraíso, idéia a que é ordinariamente relacionado, “*heaven*”, no verso 6, é associado a céu repleto de medo e mal-estar, sentimentos que são enfatizados quando o poeta fala sobre o céu sem brilho, com ouvidos surdos e encolhidos ao invés de estrelas. Ademais, em uma referência ao último livro do *Novo Testamento* que contém revelações terrificantes acerca dos destinos da humanidade, “*high heavens*”, também faz referência a cenas apocalípticas de morte e destruição.

Como uma metáfora da desolação e do abandono, estas imagens fabulistas podem sugerir que ninguém está ouvindo a denúncia do sofrimento daquelas pessoas, ou reforçam a imagem de pessoas deformadas, uma consequência de bombas e granadas. A constatação de “encolhimento” sugere, também, uma atmosfera de temor e sufocamento.

Esta imagem – céu cheio de ouvidos surdos encolhidos – provoca certa estranheza, tomando a acepção da palavra que a relaciona com o que provoca medo e horror. Para Freud, estranho não é nada novo ou alheio, mas sim algo que nos remete ao que é conhecido, de velho e há muito familiar. Ainda segundo Freud, as sensações de solidão e escuridão são temas discutidos do ponto de vista psicanalítico, pois são elementos dos quais a maioria dos seres humanos jamais se libertou inteiramente, e que fazem aumentar a sensação de mal-estar e infelicidade do homem atual. (FREUD, 1990)

Fazendo uso de sentenças quebradas, metáforas, figuras e imagens surreais, o poema descreve a condição humana num século marcado pela destruição sem empregar nenhum dos *clichês* usado pelos historiadores.

4.4 POESIA: ARQUIVOS DE HORRORES

A presença das guerras é o elo que unifica grande parte dos poemas de Simic que têm a história como tema. Em todos os poemas comentados, isso fica bem evidente: os resíduos da memória do poeta trabalham a partir de traços, que se deixam marcar pela ausência do que já passou e registram de maneira cautelosa os horrores de uma guerra e as suas próprias experiências. Em *A farmácia de Platão* (1991), Derrida ressalta que a história só existe a partir da Escritura (arquimemória), que nasce da necessidade humana de deixar gravadas suas lembranças.

Assim, Simic tenta permanecer fiel à experiência confusa, retorcida, contorcida de seus contemporâneos. Para Derrida, um dos grandes avanços propostos por Freud foi o rompimento da idéia de memória como reservatório inerte de recordações, sugerindo o jogo metafórico da escrita do bloco mágico, invento que oferece uma superfície de recepção sempre disposta a receber novas inscrições, ao mesmo tempo em que conserva as marcas das inscrições anteriormente recebidas. A memória passa a ser considerada, então, uma máquina de escritura – diferente de escrita (grafia, papel, caneta), a escritura é anterior à escrita, faz parte do nosso ser, é algo de dentro, cujo poder não está em ressuscitar o passado, mas sim, reconstituí-lo, através do traço, das marcas depositadas na última camada do bloco mágico e cujo sentido, que vem sempre *a posteriori*, sempre retardariamente, suplementa a experiência e a percepção.

A imagem mutilação causada pelas guerras, por exemplo, é retomada por Simic em muitos outros poemas, como em “*Great Infirmities*”, publicado em *Classic Ballroom Dances* (1990):

*Everyone has only one leg.
So difficult to get around,
So difficult to climb the stairs
Without a cane or crutch to our name.*

*And only one arm. Impossible contortions
Just to embrace the one you love,
To cut the bread on the table,
To put a coat in a hurry.*

Em “*Frightening Toys*,” ele escreve:

*History practicing its scissor-clips
In the dark
So everything comes out in the end
Missing an arm or a leg.
Still, if that's all you've got
To play with today. . .
This doll at least had a head,
And its lips were red!*

Considerando a palavra “*History*”, na verso 1 deste fragmento, como uma metáfora de guerra, pode-se dizer que a idéia da história como destruição é intensificada. No poema, o eu lírico descreve os estragos causados pela história das guerras: um cenário pós-guerra com suas crueldades e mortes. Além da idéia de mutilação, o poema também pode ser associado à mutilação dos fatos pelos registros históricos, ou seja, a omissão de alguns incidentes por parte de alguns historiadores, o que resulta em versões “mutiladas” das histórias das guerras.

A “fumaça”, enquanto tradução da efemeridade, da instabilidade das coisas e dificuldade da visão clara dos acontecimentos em uma situação de conflito bélico também está presente em outros poemas de Simic. Em “*Documentary*”, da coleção de poemas *A Wedding in Hell*, publicado em 1994, ele escreve:

*Today I saw a city burning on TV.
Someone distant and ghostlike
Walked through the rubble,
And then the camera made a sweep
Of the fierce sky and the clouds.*

*Alone, stepping carefully,
His head bowed so low – he didn't have a head –
While searching for something
Of no interest to the camera
Which wanted us to admire the sky
With its towers of black smoke,*

*And the accompanying commentary,
Words about “our tragic age,”
Which I didn't want hear – watching him
Stop and bend over
Just as he vanished from view.
(SIMIC, 1994b, p. 11)*

O poema, que tem “Documentário” como título, apresenta dois movimentos diferentes: o que a pessoa que está documentando a guerra quer mostrar: o drama público através de imagens cinematográficas: “*the fiery sky*”, “*towers of black smoke*” e o clichê:

“*our tragic age*,” e a parte para qual o eu lírico chama a atenção do leitor: o drama particular de uma pessoa desconhecida que caminha procurando algo entre os escombros da cidade destruída pelas chamas.

O poeta intercala esses dois movimentos impressionantes para criticar a omissão da mídia, que muitas vezes prefere se preocupar com a paisagem do que com o sofrimento de pessoas comuns. Quando o eu lírico afirma “*he didn’t have a head*”, expressão que está destacada do restante da oração por travessão, na segunda estrofe, talvez ele não queira apenas informar que a pessoa está curvada, mas também sugerir que os pensamentos e interesses dessa pessoa anônima não são importantes para a história, já que a câmera “cortou” sua imagem.

Em “*The History of Costumes*”, poema que faz parte de *Jackstraws*, publicado em 1999, Simic faz uma analogia entre a fumaça dos edifícios partidos ao meio pelo fogo e o corte das saias das mulheres que dançam tango, em uma referência à sensualidade dos tempos de guerra. Cito parte do poema:

*I saw my white sailor parachuting
Among bricks and puffs of smoke
In a building split in half by a bomb,*

*The smoke that was like the skirts
Slit on the side to give the legs the freedom
to move while dancing the tango
Past ballroom mirrors on page 1944.*

Quando o questioneei sobre a possibilidade do uso recorrente da palavra “*smoke*” em sua obra poética, poder está relacionado com sua memória, retratando a falta de clareza, fortificando o tema da perda, da desconfiança, do impalpável, uma vez que ele estava tratando de fatos que aconteceram há quarenta anos atrás, Simic confirmou e respondeu:

[T]he events that were so important in my life occurred when I was between the ages of 3 and 8. Nobody has a very good memory of that time. But, smoky ruins were my world. Ruins and smoke. I can still smell the smoke. I didn’t realize to what degree it is in the poems, but I can see why it would be there.⁹⁶

[O]s eventos que foram mais importantes na minha vida ocorreram quando eu tinha entre três e oito anos de idade. Ninguém tem uma boa memória nessa idade. Mas, ruínas fumegantes eram o meu mundo.

⁹⁶ Entrevista em anexo.

Ruínas e fumaça. Ainda posso sentir o cheiro da fumaça. Eu não percebia o quanto isso estava nos meus poemas, mas sei o porquê de isso estar lá.

A idéia de inocência brincando em meio a situações desesperadoras é uma constante nos poemas de Simic. No poema, “*Make Yourself Invisible*”, ele escreve:

*Drew islands with palm tree,
My sister did.
The beaches were empty.
[...]*

*Boom! Boom! The bombs fell
while a dog barked bravely
In someone's back yard.*

*Make yourself invisible,
The old witch said.
From now on, we were breadcrumbs
In a dark forest
Where the little red birds
had just fallen silent.
(SIMIC, 1996, p. 61).*

O poema começa relatando um momento tranqüilo em uma praia vazia. A história entra no poema na segunda estrofe, com a chegada das bombas. Na última estrofe, o eu lírico se apropria do conto de fadas de João e Maria, de Charles Perrault, para narrar sua própria história. Mas, diferente do conto original, no qual migalhas de pão são espalhadas pelas crianças ao longo do caminho para lhes assegurar o caminho de volta para casa, no poema, as crianças tornam-se as sobras de pão, como uma metáfora de pessoas insignificantes, coisas supérfluas.

Considerada a comparação estabelecida entre os poemas discutidos até aqui, percebe-se que todos têm um centro comum: a imagem poética⁹⁷. A preocupação com as guerras e as injustiças sociais está muito presente na literatura. Mas, é o peso das imagens que dá à poesia de Simic uma dimensão trágica, e a distingue das demais. Para Paz, as imagens que o poeta faz uso possuem autenticidade porque, “o poeta as viu ou ouviu, são a expressão genuína de sua visão e experiência do mundo”. (PAZ, 1982, p. 130).

Em 1916, Pierre Reverdy, uma das figuras de maior importância do cubismo literário francês, estabelece uma definição de imagem que privilegia a importância da idéia

⁹⁷ Na retórica, imagem é designada como todas expressões verbais, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, que formam o poema.

de “surpresa”. Para Reverdy, a deliberada dissociação e recombinação dos elementos poéticos em uma nova entidade artística deveriam surpreender não só pelas suas imagens, mas principalmente pela emoção que estas provocam. “Quanto mais longínquas e justas forem as relações entre duas realidades, mais a imagem será forte – mais ela terá força emotiva e realidade poética”, declarava Reverdy no ensaio “Imagem”.⁹⁸

A definição de Reverdy revela que, para ele, a imagem não é um processo mental passageiro resultante de uma palavra concreta, mas da construção analógica que liga dois componentes em uma nova relação. A analogia é um meio de criação, e quanto mais distantes e justas forem duas realidades aproximadas, mais forte será a imagem resultante e, portanto, maior será a emoção da realidade poética. Em outras palavras, a emoção está proporcionalmente relacionada à distância entre essas duas realidades e ao ajuste dessa associação: “Há a surpresa e a alegria de estarmos diante de uma coisa nova”, afirma Reverdy.

Simic dialoga com Reverdy, quando através de imagens aparentemente incongruentes de seus poemas quebra o horizonte de expectativas do leitor. Em seu artigo “*Poetry and Experience*”, ele declara:

We need imagination because the presentness of the present moment cannot be worded except through poetic image. [...] The words, the poets know, can never say what one has seen and felt. The advantage of the poetic image is that it preserves the wordless. It's only through the use of analogy seeing connections in disparate things, that I can hope to convey the fullness of the original moment. (SIMIC, 1997, p. 39) (grifo meu)

Precisamos da imaginação porque a efemeridade do tempo presente não pode ser colocada em palavras, exceto pela imagem poética. [...] As palavras, os poetas sabem, nunca podem realmente dizer o que uma pessoa viu ou sentiu. A vantagem da **imagem poética** é que ela preserva o não dito. É apenas através do uso de analogias, vendo conexões em coisas disparatadas, que eu espero transmitir a completude do momento original.

O poema em prosa, que analisei anteriormente, conjuga desse espírito, principalmente quando o poeta descreve a mãe como uma trança de fumaça negra e o céu sem brilho, com ouvidos surdos encolhidos ao invés de estrelas. Reverdy destaca que

⁹⁸ Todas as citações destacadas do ensaio de Reverdy, “A imagem”, que serão utilizadas ao longo do artigo, referem-se a uma tradução ainda sem publicação do Prof. Dr. Adalberto Luís Vicente a partir do ensaio original. A tradução foi discutida durante o curso “Poesia e Vanguarda”, ministrado na UNESP, no ano de 2005. Disponível em <http://members.tripod.com.br/alviacademia>.

“[u]ma imagem não é forte porque é brutal ou fantástica – mas porque a associação de idéias é longínqua e justa” (REVERDY, 1917).

A tensão do poema “*Two Dogs*”, também está apoiada na sobreposição de imagens visivelmente paradoxais. Paz destaca que cada imagem contém muitos significados contrários. A maneira como as dualidades semânticas se misturam e se combinam confirma a situação conflitante e a sensação de perigo eminente. Para Jean-Maurice Lefebve, essa “linguagem fascinante” funciona como uma imagem que oscila entre o irreal e o real. (LEFEBVE, 1975).

Para Jacob, “surpreender é pouco, é preciso transplantar”⁹⁹, e é isso o que acontece quando o poeta sugere a imagem de um cachorro com asas, para denunciar o medo, a fragilidade e a agressividade humana, fazendo com que o leitor transfira-se para uma nova realidade. Neste caso, em particular, uma realidade de dor e sofrimento.

Neste fragmento de outro poema em prosa, publicado na mesma coletânea pode-se comprovar a superioridade da imagem poética dos poemas de Simic:

She's pressing me gently with a hot steam iron, or she slips her hand inside me as if I was a sock that needed mending. The thread she uses is like the trickle of my blood, but the needle's sharpness is all her own. (SIMIC, 1989, p. 7)

A analogia entre as feridas do filho e os buracos de uma meia é ainda mais forte quando o poeta usa a palavra “*gently*” para descrever um momento de inevitável dor. As imagens do poema, apesar de surreais, não fogem da realidade histórica daquela época.

Quem chama a atenção para a atmosfera surreal que envolve os poemas de Simic, é o crítico Peter Stitt. Stitt lembra que longe de ser surrealista, Simic é, na verdade, um dos mais severos escritores realistas da atualidade, embora quase sempre um dos mais indiretos também. Stitt foi um dos primeiros a apontar a relação das imagens aparentemente surreais na poesia de Simic à experiência realista do seu crescimento na Europa durante a 2ª guerra Mundial.

As imagens usadas no poema indicam que o poeta pretendia retratar algo que realmente aconteceu, mas o mais importante, neste caso, é a sua imaginação, que se dispôs, não em produzir uma cena imaginária, mas em juntar elementos variados para reproduzir algo real. Em uma de suas entrevistas, Simic declara:

⁹⁹ Prefácio de 1916 a *Lê Cornet à dés*. Disponível em <http://members.tripod.com.br/alviacademia>.

I don't wish to come out and say 'I've seen that.' I've seen terrifying sights. But on the other hand, I wasn't very unique in that. Everyone else was there. They saw the same thing. Men hung from lampposts, whatever. . . . All those things did not really astonish me at that time [...] If you were writing a poem about it, one really has to capture that complicated game. That innocence. (SIMIC, 1985, 35)

Não quero chegar e dizer: “Eu vi aquilo.” Tenho visto coisas terríveis. Mas, por outro lado, não fui o único. Todo mundo estava lá. Eles viram as mesmas coisas. Homens pendurados em postes, esse tipo de coisa. . . . Tudo aquilo não me perturbava de verdade àquela época. [...] Se você está escrevendo um poema sobre isso, você tem que realmente capturar aquele jogo complicado. Aquela inocência.

CAPÍTULO 5

*ESTOU DIZENDO PARA ESTA LAGARTIXA
NA PAREDE DO MEU QUARTO
QUE O SÉCULO VAI ACABAR
MAS ELA NÃO ME OLHA
NEM ME ENTENDE.
(A.R.S.)*

5.1 AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA: O POETA E SUA HISTÓRIA

Atualmente, Affonso Romano de Sant'Anna é um dos poetas cujo trabalho tem ampla ressonância nacional e internacional, tão brilhante é a fusão, em sua obra poética, do pessoal com o público, do individual com o geral, do autobiográfico com o histórico. Seus poemas não permanecem dentro dos limites da ficção e estão profundamente imersos na sua percepção da história. Eles não estão a serviço de uma causa, mas brotam quase sempre do livre exame das realidades políticas de uma sociedade e de uma época. Seus ensaios críticos são escritos fragmentários, que misturam reflexões sobre literatura, filosofia, arte, ética e política, numa linguagem que, apesar do alto nível crítico, sempre parece ter um pé na poesia.

Apesar da figura enigmática do autor, sua obra tem sido questionada por motivos alheios à sua poesia. Sem entrar nesse debate, resumimos os dados biográficos disponíveis do poeta. Sant'Anna nasceu em 1937, em Juiz de Fora, Minas Gerais. Filho de pais protestantes, Jorge Firmino de Sant' Anna e Maria Romano de Sant'Anna, teve uma

infância pobre e aos dezessete anos pregava o evangelho em várias cidades de Minas Gerais. Muitos críticos atribuem o tom bíblico de sua poesia a esse fato, o que pode ser reforçado com a leitura do fragmento abaixo, destacado do poema “O massacre dos inocentes ou Um mistério bíblico na América Central”:

Herodes – o Tetrarca,
mudou de terra,
mudou de tática.
Não ordena mais a degola dos recém-nascidos
de forma anárquica
[...]
Herodes
mudou de nome
mas não mudou de infâmia.
Por isto, José, Maria e o Filho
em vez de fugir pro Egito
sobem a montanha com seu rifle.
(SANT’ANNA, 1987, p. 527).

Sant’Anna graduou-se em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais, na cidade de Belo Horizonte. Durante os anos de universitário, coordenou movimentos de vanguarda. A estréia literária deu-se em 1965, com seu livro de ensaios *O desemprego da poesia*. Neste livro o poeta reflete sobre a atuação dos poetas daquela época, que já não possuíam a coragem e entusiasmo dos poetas do século XIX. Publica também, em 1965, seu primeiro livro de poemas, *Canto e palavra*. Acerca da dicotomia entre canto e palavra que estrutura as primeiras partes do livro, Sant’Anna comenta:

Canto y palabra resultó a partir de un conflicto que la poesía brasileña enfrentaba en ese momento. Se vivía una especie de esquizofrenia: el canto estaba enfrentado a la palabra. De un lado estaban poetas como Vinicius de Moraes, que eran poetas líricos, románticos, espontáneos, de gran arraigo social y popular; y de otro lado estaba una poesía más cerebral, racional, lógica, como la de João Cabral de Melo Neto. A eso se sumaba la explosión de las vanguardias de los años cincuenta, lideradas por el concretismo. Todo aquello terminó generando un cisma, un trauma entre los jóvenes poetas, que no sabíamos cómo lidiar con esa disyuntiva entre la emoción y la expresión. En ese primer libro intenté mostrar que canto y palabra debían complementarse, no disociarse ni ser enemigos. Para ello junté la preocupación técnica, el rigor formal, con la emoción y la expresión. (CASANOVA, 2006).¹⁰⁰

Canto e Palavra resultou de um conflito que a poesia brasileira enfrentava nesse momento. Se vivia uma espécie de esquizofrenia: o canto estava

¹⁰⁰ Fragmento da entrevista concedida a John Galán Casanova, em novembro de 2006, na cidade do Rio de Janeiro. Material enviado pelo próprio poeta, via e-mail.

enfrentando a palavra. De um lado estavam os poetas líricos, românticos, espontâneos, de grande apelo social e popular; e de outro estava uma poesia mais cerebral, racional, lógica, como a de João Cabral de Melo Neto. A isso, se somava a explosão das vanguardas dos anos cinquenta, lideradas pelo concretismo. Tudo aquilo acabou gerando uma ruptura, uma separação entre os poetas jovens, que não sabiam como lidar com essa separação entre emoção e expressão. Nesse primeiro livro procurei mostrar como canto e palavra deveriam complementar-se, não dissociar-se ou serem inimigos. Para tanto, juntei a preocupação técnica e o rigor formal com a emoção e a expressão.

Na última parte de *Canto e palavra*, intitulada *Jornal de Poesia e/ou Violão de Rua*, encontramos poemas que poderíamos relacionar com a fase comprometida com o social do poeta, uma vez que ele propõe uma arte do tipo política e revolucionária. São poemas de denúncia, que pretendem transmitir uma mensagem simples e direta. Em 1965, um ano depois de instaurada a ditadura militar no Brasil, Sant'Anna deixa o país para trabalhar como professor universitário nos Estados Unidos, onde leciona Literatura Brasileira na Universidade da Califórnia. De volta ao Brasil, leciona na Pontifícia Universidade Católica (PUC) e na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Em 1969, apresenta sua tese de doutorado: *Carlos Drummond de Andrade, o poeta 'gauche' no tempo e no espaço*, com a qual ganhou quatro prêmios.

Em 1975, em pleno auge do movimento hippie e do movimento pacifista contra a guerra do Vietnã, Sant'Anna lança seu segundo livro de poesias, *Poesia sobre Poesia*. Aproximando poesia e prosa, o poeta recusa o projeto dos propugnadores da poesia pura. De acordo com Schüller no prefácio da seleção dos melhores poemas do poeta, “Affonso promove a invasão do território poético pelo vocabulário vivo da luta de todos os dias e o devolve transformado, poetizado” (SANT'ANNA, 2000, p. 8). Deste volume, destaco “*Empire State Building*”, um longo poema recheado de expressões em inglês, no qual o poeta se vale de dados estatísticos para ironizar acerca do poderio estrangeiro e da era da bomba atômica, como nestes fragmentos:

3. *Midnight*

*More than 125.000.000 beam candel power shines on
[the top of world's tallest building.*

navios podem ser vistos 40 linhas no mar

mais de 2.000.000 kilowats horas usados por mês,

72 elevadores operando, correndo 600 a 1.200 *feet* p/minuto

[7 *miles shaft*,

3.500 milhas de fios telefônicos,

6.500 janelas,

1.860 degraus desde o solo até o 11º andar,
 toneladas de aço suficiente para ligar Baltimore – New York
 ida e volta,
 um milhão de visitantes por mês,
 uma das oito maravilhas do mundo,
 – a única construída no séc. XX,
 neve e chuva podem ser vistas caindo lá de cima,
 a chuva, às vezes, é vermelha.
 [...]
 [Este edifício]
 É tão alto
 que até o estrangeiro lá em cima se orgulha com orgulho alheio,
 mas não é tão alto que nos possa esconder
 dos cogumelos e outros derivados da cozinha atômica.
 [...]
 É mais alto que todos os morros ao redor da minha infância,
 é tão alto quanto os himalaia nas escolas,
 mas não é mais alto que o pulo de seus primeiros suicidas.
 [...]
 (SANT’ANNA, 2004, p. 98)

Em 1978, Sant’Anna muda-se para os Estados Unidos, onde agora leciona na Universidade do Texas. No fragmento a seguir, do poema intitulado “Colocação de bombas e pronomes”, o poeta reflete sobre sua experiência como professor e a chuva de bombas que cai sobre o território vietnamita:

À tarde estou no escritório
 – e os soldados pelos pântanos,

 Corrijo provas, tomo café, telefone
 – e os soldados pelos pântanos
 Enquanto janto, vejo as notícias,
 à noite leio e me deito
 – e os soldados pelos pântanos

 Quando termina o dia em Paiphong?
 a noite em Phua Yen?
 e o terror em Ngha Din?

 De outros términos eu sei.

 Duas festas neste sábado.
 Uma em Bel-Air, mansão dos Schulsmaster,
 projeto de Frank Lloyd.

 Domingo, piscina e concerto.
 Segunda, volto às aulas com pronomes e novelas.

 Meu fim de semana!
 Carros belíssimos deslizam loiras-jovens-coloridos

questionar os valores que confirmam uma suposta identidade do povo brasileiro, como mostra este fragmento do poema que tem o mesmo título:

Uma coisa é um país,
outra um ajuntamento.
Uma coisa é um país,
outra um regimento.
Uma coisa é um país,
outra o confinamento.
(SANT'ANNA, 2004, p. 234)

No longo poema que dá título ao livro, o poeta confessa ter memorizado datas, guerras e estátuas, assim como ter desfilado de “tênis para o ditador” e empreende uma exaustiva desmistificação das noções de pátria, povo e história nacional:

Há 500 anos caçamos índios e operários,
há 500 anos queimamos árvores e hereges,
há 500 anos estupramos livros e mulheres,
há 500 anos sugamos negras e aluguéis.
[...]
Há 500 anos propalamos:
este é o país do futuro,
[...]
a polícia nos dispersa
e o futebol nos conclama,

cantamos salve-rainhas
e salve-se quem puder,

pois Jesus Cristo nos mata
num carnaval de mulatas.
(SANT'ANNA, 2004, p. 236)

Interesse igual persiste em poemas como “Canção do Exílio Mais Recente”, no qual o poeta declara: “em nosso corpo e país/ – o amanhã é um fogo-fátuo?” (2004, p. 247), em “Como Amo Meu país”, quando o poeta conclui dizendo que ama o Brasil “como a prostituta ama a estrada” (2004, p. 250).

A crítica do nacionalismo demagógico continua em *Política e paixão*, publicado em 1984. Além dos ensaios que tiveram grande impacto por denunciar o drama dos desaparecidos políticos e a falsidade da classe governante, Sant'Anna incluiu o poema “Sobre a atual vergonha do ser brasileiro”. Escrito durante a presidência do general João Figueiredo, este poema foi publicado em uma página inteira do *Jornal do Brasil*. Estes são alguns fragmentos:

Que vergonha, meu Deus! ser brasileiro
 e estar crucificado num cruzeiro
 erguido num monte de corrupção.
 [...]

O que somos afinal?
 Um país pererê? folclórico?
 tropical? misturando morte
 e carnaval?
 [...]

Espelho, espelho meu!
 Há um país mais perdido que o meu?
 Espelho, espelho meu!
 há um governo mais omissivo que o meu?
 Espelho, espelho meu!
 há um povo mais passivo que o meu?
 (SANT'ANNA, 1884, p. 185-7)

A catedral de colônia aparece em 1985. Neste volume, Sant'Anna apresenta poemas que discorrem a respeito da queda do muro de Berlim, a luta do Sindicato *Solidaridad*, na Polônia, as guerras civis na Nicarágua, Guatemala e El Salvador, a guerra das Malvinas, o conflito entre Israel e palestinos, entre outros assuntos polêmicos que comprovam que a história da humanidade se assemelha, realmente, a uma história de guerras e conflitos incessantes. Da obra, destaco outro longo poema “O último tango em Malvinas”, escrito por ocasião daquela guerra, quando o poeta lecionava na França. Este poema, que posteriormente passou a ser intitulado “Os homens amam a guerra”, será objeto de análise no próximo segmento deste capítulo.

O tema da guerra não é novo no domínio da lírica de Sant'Anna. Encontramos alguns exemplos nos seguintes fragmentos. O primeiro corresponde ao “Poema para Medgar Evers”, líder negro assassinado no Alabama pela Ku Klux Klan; o segundo é parte do “Poema da Guerra Fria”; e o terceiro está dedicado à memória de Pedro Teixeira, um importante líder rural assassinado por proprietários de terra no Brasil:

No Alabama
 é onde o homem é menos homem
 É onde o homem quando é branco
 – é lobo e homem
 e o homem quando é negro
 – é lodo e lama.

No Alabama

um homem quando é negro
 sabe que seu sangue porque é negro
 – é drama
 e cedo ou tarde pelas pedras
 – se derrama.
 (“Poema para Medgar Evers”, 2004, p. 71-2).

A mãe deu à luz
 não sabe que seu filho
 – nasceu num arsenal.

O pai que volta ao lar
 não sabe que caminha
 – no próprio funeral.

E o menino no quintal
 em vez do pássaro aguardado
 enxerga a ave de metal
 que lança a nuvem repentina
 com sua morte universal.
 (“Poema da Guerra Fria”, 2004, p. 82).

Tu és pedra
 Pedro Teixeira
 e sobre ti levanto
 esta bandeira.
 (. . .)
 Tu és guerra
 Pedro Teixeira
 e sobre ti cavamos
 a trincheira.
 (Poema para Pedro Teixeira Assassinado, 2004, p. 84).

A natureza verdadeira do homem que gera tantos conflitos também é abordada por Sant’Anna em vários outros poemas da coleção *Do Lado Esquerdo do Meu Peito (Livro de Aprendizagens)*. Neste volume, o poeta reflete sobre questões que marcaram nosso passado recente. Da seção *Aprendizagem da História*, destaco duas estrofes de “Dialética 1970,” que denuncia esse processo irracional, usando um tom irônico, típico da carnavalização:

Eles lutam pela dignidade humana,
 por isto seqüestraram um homem, o torturaram
 e à sua família (por telefone)
 e, por fim, o executaram,
 porque lutam pela dignidade humana.
 . . .
 Assim se faz a história:
 com a agressividade de poucos,
 com a ingenuidade de muitos

e a dialética dos tolos. (1992, p. 85).

Do mesmo volume é o “Epitáfio para o séc. XX”. Cito apenas uma estrofe desse extenso poema que parece querer expor um vasto painel das guerras:

1. Aqui jaz um século
onde houve duas ou três guerras
mundiais e milhares
de outras pequenas
e igualmente bestiais. (1992, p. 61)

Na década de 1990, Sant’Anna publica *O lado esquerdo do meu peito* (1992) e *Textamentos* (1999). Nesses volumes, os poemas são mais breves e parecem sintetizar as experiências da geração do poeta. *Vestígios* (2005) é o seu mais recente livro de poesia. Dele, destaco “A sangue-frio” que transcrevo na íntegra:

Então
convencionamos que peixe tem sangue-frio
que frutas
 escravos
 legumes
 índios
e (durante muito tempo
e ainda em certos lugares) as mulheres
não têm alma
por isto as esbofeteamos as matamos
sob as mais estúrdias alegações
 – a sangue-frio. (2005, p. 190)

Talento multiforme, Sant’Anna tem relevantes contribuições na área do ensaio, da crítica e da crônica, com textos que revelam não apenas sua privilegiada formação literária e humanística e seu imenso cabedal de leitura, mas também a sutileza e a inteligência que discorre sobre os mais variados temas, fazendo-o sempre com um profundo conhecimento, elegância e até com certo humor. Além de ter seu trabalho traduzido para diversos idiomas, o poeta também é autor de importantes trabalhos no campo da tradução. Sant’Anna também é responsável pela criação, em 1991, da revista *Poesia sempre* que divulgou nossa poesia no exterior e foi lançada em Copenhague, em Paris, em São Francisco, em Nova York, e também em algumas capitais latino-americanas.

Detentor de numerosos prêmios, como o Prêmio Mário de Andrade, o Prêmio Fundação Cultural do Distrito Federal, o Prêmio União Brasileira de Escritores e o Prêmio

Estado da Guanabara, todos com o livro *Drummond, o 'gauche', no tempo*; o Prêmio União Brasileira de Escritores, com o livro *Mistérios Gozosos*, e o Prêmio APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte, pelo conjunto da obra, Sant'Anna tem participado de encontros literários de repercussão nacional e internacional e será um dos poetas homenageados na I Bienal Internacional de Poesia de Brasília (I BIP), que acontecerá em agosto de 2008.

A importância da obra de Sant'Anna na literatura e na sociedade brasileira dos últimos anos não pode ser subestimada. Qualquer futura história da literatura brasileira que se inscreva entre nós incorrerá em grave omissão se não o considerar como inestimável subsídio. No entanto, o poeta parece até hoje não gozar da acolhida com que o deveriam prestigiar os estudos acadêmicos, tendo apenas duas teses a respeito de seu trabalho.¹⁰¹

Casado com a escritora Marisa Colasanti, desde 1971, com quem teve duas filhas, Sant'Anna mora atualmente na cidade do Rio de Janeiro.

5.2. *HOMI HOMINI LUPUS*¹⁰²

"OS HOMENS AMAM A GUERRA"

Os homens amam a guerra. Por isso
se armam festivos em coro e cores
para o dúbio esporte da morte.

05 Amam e não disfarçam.
Alardeiam esse amor nas praças,
criam manuais e escolas,
alçando bandeiras e recolhendo caixões
entoando *slogans* e sepultando canções.

10 Os homens amam a guerra. Mas não a amam
só com a coragem do atleta

¹⁰¹ As teses sobre o autor são: "Simbólica de alta tensão – uma leitura da poesia de Affonso Romano de Sant'Anna", de Vera Lúcia de Sousa Lima, mestrado, PUC/RJ, 1986 e "A ars de ARS: edição do desejo na obra crítica e poética de Affonso Romano de Sant'Anna", de Flávia Sá d'Oliveira, doutorado, PUC/RJ, 2000.

¹⁰² "O homem é o lobo do homem".

e a empáfia militar, mas com a piedosa
voz do sacerdote, que antes do combate
serve a hóstia da morte.

Foi assim na Criméia e Tróia
na Eritréia e Angola,
na Mongólia e Argélia
no Saara e agora.

15 Os homens amam a guerra
E mal suportam a paz.
Os homens amam a guerra,
portanto,
não há perigo de paz.

20 Os homens amam a guerra, profana
ou santa, tanto faz.

Os homens amam a guerra como amante
embora esposam a paz.

25 E que arroubos, meu Deus! nesse encontro voraz!
que prazeres! que uivos! que ais!
que sublimes perversões urdidadas
na mortalha dos lençóis, lambuzando
a cama ou campo de batalha.

30 Durante séculos pensei
que a guerra fosse o desvio
e paz, a rota. Enganei-me. São paralelas,
margens de um mesmo rio, a mão e a luva,
o pé a a bota. Mais que gêmeas
são xifópagas, par e ímpar, sorte e azar
35 são o ouroboro – cobra circular
eternamente a nos devorar.

A guerra não é um entreato.
É parte do espetáculo. E não é tragédia apenas.
É comédia, real ou popular,
40 é algo melhor que circo:
– é onde o alegre trapezista
vestido de kamikaze
salta sem rede e suporte,
quebram-se todos os pratos
e o contorcionista se parte
no kamasutra da morte.

A guerra não é o avesso da paz.
É seu braço e seio complementar.

- E o horror não é o inverso do belo
 – é seu par. Os homens amam o belo
 45 mas gostam do horror na arte. O horror
 não é escuro, é a contraparte da luz.
 Lúcifer é Lusbel, brilha como Gabriel
 e o terror seduz.
 Nada mais sedutor
 que Cristo morto na cruz.
- 50 Portanto, a guerra não é só missa
 que oficia o padre, ciência
 que alucina o sábio, esporte
 que fascina o forte. A guerra é arte.
 E com o ardor dos vanguardistas
 55 freqüentamos a Bienal do Horror
 e inauguramos a Bauhaus da Morte.
- Por isso, em cima da carniça não há urubus,
 chacais, abutres, hienas.
 Há lindas garças de alumínio, serenas,
 60 num eletrônico balé.
- Talvez fosse só a dança da morte, patética
 Não é. É apenas outra lição de estética.
 Daí que os soldados modernos
 são como médico e engenheiro
 65 e nenhum ministro da guerra
 usa roupa de açougueiro.
- Guerra é guerra!
 dizia o invasor violento
 violentando a freira no convento.
 Guerra é guerra!
 dizia a estátua do almirante
 com a boca de cimento.
 Guerra é guerra!
 dizemos no radar
 degustando o inimigo
 ao norte do paladar.
- 70 Não é preciso disfarçar
 o amor à guerra, com história de amor à pátria
 e defesa do lar. Amamos a guerra
 e a paz, em bigamia exemplar.
 Eu, poeta moderno ou eterno Baudelaire.
 75 Eu e você, *hypocrite lecteur,*
 mon semblable, mon frère.
 Queremos a batalha, aviões em chamas,
 navios afundando, o espetacular confronto.

- 80 De manhã abrimos vísceras de peixe
 com a ponta das baionetas
 e ao som da culinária trombeteira
 enfiamos adagas em nossos porcos
 e requintamos de medalha
 – os mortos sobre a mesa.
- 85 Se possível, a carne limpa, sem sangue.
 Que o míssil silente lançado à distância
 não respingue em nossa roupa.
 Mas se for preciso um “banho de sangue”
 – como dizia Terêncio: – “sou humano”
 90 e nada do que é humano me é estranho”.

A morte e a guerra

não mais me pegam ao acaso.
 Inscrevo sua dupla efígie na pedra
 como se o dado de minha sorte
 já não rolasse ao azar,
 como se passasse do branco,
 ao preto retornasse
 sem nunca me sombrear.

- Que venha a guerra! Cruel. Total.
 O atômico clarim e a gênese do fim.
 Cautivo, como convém aos sábios,
 95 primeiro bradarei contra esse fato.
 Mas, voraz como convém à espécie,
 ao ver que invadem meus quintais,
 das folhas da bananeira inventarei
 a ideológica bandeira e explodirei
 100 o corpo do inimigo antes que ataque.

E se ele não atirar primeiro, aproveito
 seu descuido de homem fraco, invado sua casa
 realizando minha fome milenar de canibal
 rugindo sob a máscara de homem.

- 105 – Terrível é o teu discurso, poeta!
 Escuto alguém falar.
 Terrível o foi elaborar.
 Agora me sinto livre.
 A morte e a guerra
 já não podem me alarmar.
 Como Édipo perplexo
 decifrei-a em minhas vísceras
 antes que a dúbia esfinge
 pudesse me devorar.

Nem cínico, nem triste. Animal
humano, vou em marcha, danças, preces
para o grande carnaval.
110 Soldado, penitente, poeta
– a paz e a guerra, a vida e a morte
me aguardam
– num atômico funeral.

– Acabará a espécie humana sobre a Terra?
Não. Hão de sobrar um novo Adão e Eva
115 a refazer o amor, e dois irmãos:
– Caim e Abel
– a reinventar a guerra.
(SANT’ANNA, 2001)

Este poema foi primeiramente publicado em 1985, no livro de poesias *A Catedral de Colônia*, com o título original, “O último tango nas Malvinas”. Antes de estar em livro, já havia sido publicado em vários jornais brasileiros e estrangeiros. Posteriormente e após a retirada de alguns versos, o poema passou a ter o título “Os homens amam a guerra”. Em 2001, a Editora Francisco Alves lançou uma pequena edição contendo apenas este poema. Recentemente, e por conta da invasão dos EUA ao Iraque, o poema mereceu uma edição especial e foi traduzido em várias línguas, entre elas o inglês e o espanhol.

“Os homens amam a guerra” é um poema em versos livres, na forma de uma narrativa, com cento e dezesseis versos, dividido em vinte e quatro estrofes de extensões variadas. Embora o poeta recorra à rima em alguns versos, a poesia se apóia mais no ritmo do que na rima. Apesar de fazer referências ao passado, somente quatro estrofes estão no pretérito. A última estrofe está no futuro do presente, fazendo uma espécie de previsão. As demais estrofes estão no presente.

O poema é construído em cima de dualidades semânticas, que se misturam e se combinam – vida e morte, guerra santa e profana, amor à guerra e à paz – e confirmam a situação conflitante e de perigo eminente. Esse estranhamento enseja no discurso um conflito verbal no qual já se encena o combate bélico, apontado em todo o poema e responsável pelo aumento da poeticidade deste.

O narrador lírico ¹⁰³ intercala discurso direto com linguagem figurada, personagens retiradas da Bíblia, da mitologia e do folclore, além de frases em línguas estrangeiras. A

¹⁰³ O termo “narrador lírico” é proposta por esta pesquisadora, em analogia com o termo “narrador”, tirado da epopéia e da narrativa.

linguagem que o poeta escolhe para descrever a complexidade da narrativa é coloquial e crítica. Ele descreve, revela, descobre, expõe, ou seja, põe a descoberto as realidades de que são feitos os homens e o mundo. Na análise do poema destacarei a articulação da linguagem poética com a história das guerras, uma linguagem carregada de símbolos e alegorias, em que se pontua a tensão entre o bem e o mal, a paz e a guerra, e mais propriamente, a ruptura com as falsas crenças que são usadas para justificar as mazelas sociais.

A concepção de dualidades aproxima este poema do conceito de carnavalização formulado por Mikhail Bakhtin. Ele parte da análise do carnaval para elucidar o conceito de carnavalização e as especificidades da literatura carnavalizada. Para ele,

[o] carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e expectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido.” (BAKHTIN, 1997, p. 122-3).

Ampliando a compreensão deste conceito, Sant’Anna re-define a carnavalização como “uma forma de estudar os textos literários e mesmo a cultura de um povo, procurando os efeitos cômicos e parodísticos que mostram como a comédia pode revelar alguns traços do inconsciente social. (SANT’ANNA, 1997, p. 94)

Outra característica da carnavalização é a violação do que é comum e geralmente aceito. O poema em análise apresenta essa particularidade e é basicamente construído em torno de antíteses e tensões. A principal das tensões já se apresenta no título. Apesar da coerência gramatical, nota-se uma ruptura do nexos lógico, pois a palavra escolhida para sustentar a frase inicial – o verbo AMAR – pede outros complementos, que não o substantivo GUERRA. Amar, verbo transitivo direto, implica em querer muito bem, ter afeição, dedicação, sentir ternura e prezar. No título, bem como no restante do poema, “Amar” tem como complemento o nome “Guerra”, que é associado à cólera, à conflito, à oposição, à hostilidade e à luta armada. O sentimento amoroso, que é a manifestação defensiva da vida, está, neste caso, ligado à morte.

Cito novamente Sant’Anna a respeito da carnavalização:

Faz parte da carnavalização não apenas aquele aspecto doado por Eros, mas a sombra de Tanatos (a morte). Carnavalização é festa, mas é também guerra. É orgia e orgasmo, mas é sangue e violência. É o Sol e a Lua. É o sublime e o grotesco. O carnaval e a quaresma. (SANT'ANNA, 1984, p. 37).

Os homens, no poema, têm prazer na violência, na morte, no sangue, no calor da guerra. Esse estranhamento suscita uma coerência poética, que quebra a barreira entre as palavras e define outra realidade. A temática do amor à guerra, que é o tema principal do poema, está configurada em todas as suas implicações. O amor, fonte de aproximação, quando pervertido torna-se o princípio de divisão e de morte. As estrofes que compõem o poema legitimam e asseguram a validade dessa afirmação, como será ilustrado.

O eu lírico começa o poema revelando que os homens, assim como os soldados, se vestem de maneira festiva para a guerra. A guerra representada como uma festa implica em uma simbiose entre aprisionamento e liberdade, entre mundo alegre e mundo repressivo.

No poema, como na literatura carnavalizada, festa e guerra não se confrontam, mas confundem-se. Sant'Anna trata desse tema em muitos de seus ensaios. Em “Carnaval & Carnavalização”, ele declara que não é de hoje que se mistura orgia e guerra e cita como exemplo a cultura americana:

Ao carnavalizar a guerra, os americanos exorcizavam sua má consciência e realizam a crítica de sua cultura. Aí o fantástico e o real. O horror e o grotesco. Há até a atualização das peripécias como o mito da visita aos infernos. Fundem-se comédia e tragédia. E nessa paródia, de repente, já não há mais diferença entre fazer surfê e desembarcar uma tropa de marines para arrasar uma aldeia vietnamita. (SANT'ANNA, 1984, p. 39).

Sant'Anna completa seu pensamento afirmando:

O fato é que sempre houve uma relação estreita entre a festa e a guerra. Uma grande demonstração desportiva pode degenerar num campo de batalha. Também uma festa religiosa pode-se converter numa batalha contra os infiéis. E uma olimpíada virar a III Guerra Mundial. . . . Qual a diferença entre uma escola de samba e os exércitos dos Templários com suas roupas vistosas na batalha pelo Santo Sepulcro? Qual a diferença entre as pilhagens dos bárbaros em Roma e de Gengis Khan na Mongólia e todos os ritos festivos de vitória? (SANT'ANNA, 1984, p. 40-1)

Segundo Bakhtin, na literatura carnavalizada, as oposições ganham lugar numa encenação em que se desfazem as hierarquias, invertem-se os papéis e se celebra a

abundância em oposição à escassez cotidiana. Isso tudo em cortejos e procissões que ganhavam os espaços públicos, como ruas e praças.

Além da idéia de festa, a guerra também é associada a um esporte. Apesar de ser um esporte duvidoso, já que pode levá-los a morte, os homens não a temem, pelo contrário, eles a amam e não disfarçam e “alardeiam esse amor nas praças... alçando bandeiras e recolhendo caixões, entoando slogans e sepultando canções.” (versos 5-8).

A terceira estrofe revela o ritual de morte que antecede as guerras. No poema, o sacerdote oferece a hóstia como uma maneira de aplacar a ira da vítima antes do combate. Na própria etimologia da palavra hóstia está implícito o significado do ritual, pois hóstia significa vítima sacrificial.

Ao chamar a guerra de “esporte da morte”, no verso três do poema, e comparar os soldados com “atletas”, no verso dez, o eu lírico enfatiza a analogia entre o jogo e a guerra. O jogo é fundamentalmente um símbolo de luta e, assim como as guerras em geral, ao longo dos tempos, sempre simbolizaram os interesses privados de um grupo. No ensaio “O Jogo da Guerra”, Sant’Anna destaca:

Os exércitos, ritualisticamente, se gabam de suas forças. Tanto os americanos com suas “bombas inteligentes”, quanto o taliban calçando um descanelado tênis em pleno inverno. E a palavra “gabar” deve ter alguma coisa a ver com um termo germânico antigo “gelp”, “gelpan” ou “gaber” francês. Gabar-se, insultar o outro, é um jogo. É já uma guerra psicológica. Pensa-se até que essas fanfarronas têm o mesmo papel dos antigos arautos portando mensagens e desafios.¹⁰⁴

No clássico *Homo Ludens*, Johan Huizinga (2004) defende a idéia de que às clássicas definições do ser humano como *homo sapiens* e *homo faber*, deve-se acrescentar *homo ludens*, uma vez que o homem não é apenas aquele que raciocina ou o que fabrica, mas também aquele que joga. Huizinga estuda o *homo ludens* em várias manifestações, mostrando como a linguagem, as organizações sociais, o direito, o conhecimento, a poesia, a filosofia, a arte e a guerra são formas lúdicas que utilizamos para nos expressarmos. (HUIZINGA, 2004).

A relação entre jogo e guerra é discutida amplamente por Huizinga, que reconhece a guerra como um nobre jogo de honras e respeito e destaca que,

¹⁰⁴ Artigo enviado via e-mail pelo autor, que consta nos anexos deste trabalho.

[o]s senhores da guerra da China antiga costumavam trocar jarros de vinho, que eram solenemente bebidos em meio a reminiscências de um passado mais pacífico e protestos de mútua estima. Saudavam-se reciprocamente com os mais requintados cumprimentos e reverências, e davam armas uns aos outros como presentes. (2004, p. 111)

Para Huizinga, os rituais da guerra demonstram claramente que a guerra tem origem na esfera primitiva de permanente e acirrada competição, onde se confundem jogo e combate, a justiça, o destino e a sorte. Huizinga destaca ainda que, o costume da troca de cumprimentos com o inimigo é conservado mesmo nas guerras atuais. Para Sant’Anna, sempre foi assim: “Imperadores e generais em outros tempos preparavam grandes banquetes na véspera da batalha. Comer e lutar. Comer o outro e/ou morrer.”¹⁰⁵

A história entra no poema de forma mais clara na quarta estrofe, quando o narrador lírico expõe a tradição de guerra e morte que acompanha toda a humanidade desde a antiguidade, como a Guerra de Tróia, muito provavelmente entre 1.300 a. C. e 1.200 a. C. , passando pelo conflito da Criméia, que se estendeu de 1853 a 1856, até conflitos mais recentes, como o movimento de independência da Argélia, que teve início em 1954. Caracterizado por ataques de guerrilhas e atos de violência contra civis, este conflito durou sete anos e causou a morte de mais de 260 mil pessoas. O autor mistura diversos combates e faz com que passado e presente se movam no mesmo lugar.

O paralelismo nas estrofes seguintes – a repetição da afirmação “Os homens amam a guerra” (versos quinze, dezessete e vinte) – faz com que os ecos do mal-estar se multipliquem e imponham a idéia de algo fatídico e inescapável. Além disso, a recorrência da mesma oração, que abre as estrofes de número cinco, seis e sete e a rima final de suas linhas, sugerem um ritmo mais acelerado à leitura do poema. A repetição sonora e verbal cria uma intensidade e dá ritmo à poesia. A enumeração de lugares e de batalhas torna o poema contundente e agitado, como em uma situação de guerra.

Nestas curtas estrofes, coabitam elementos contraditórios: guerra e paz, guerra profana e guerra santa, amante e esposa, encontro voraz e prazeres, cama e campo de batalha. À violência misturam-se a erotização e a orgia. A intenção do eu lírico é deixar transparecer a dialética da própria vida. A liberação das perversões sexuais, através das “perversões urdidas” (verso 27) que lambuzam os lençóis, que também servem de

¹⁰⁵ Sant’Anna, A. R. “Guerra: Símbolos e Rituais”. Artigo enviado pelo autor via e-mail, que consta nos anexos deste trabalho.

mortalha, traz a tona os aspectos ocultos da natureza humana. À violência social mistura-se a violência erótica.

O amor erotizado, e mais uma vez pervertido, não mais assegura a continuidade da espécie, mas consiste em destruir o valor do outro. O sexo, assim como a guerra, revela-se uma válvula de escape a tudo que é reprimido e censurado no homem. Sant'Anna sintetiza essa característica da carnavalização, afirmando que nela há uma valorização da força erótica vital e enfatiza o desejo humano como algo vaidoso e irresponsável: “Uma atualização dos mitos de Eros, Orfeu e Dionísio no sentido de *desrepressão* dos desejos. A constituição de uma atitude arlequinal diante da vida” (SANT'ANNA, 1984, p. 37).

Dessa maneira, há uma completa quebra de tabus, uma liberação de instintos e desejos, castrados e censurados pela cultura oficial. O interdito dá lugar à transgressão, e é feita a sacralização de elementos profanos. Segundo Bakhtin, a carnavalização “permite que se revelem e se expressem – em forma concreto-sensorial – os aspectos ocultos da natureza humana” (BAKHTIN, 1997, p. 123).

Em *O mal-estar na civilização*, Freud (1997) defende que o ser humano possui um instinto nato de agressividade, que constitui o fator que perturba nossos relacionamentos com o próximo. Propondo a sua teoria das pulsões, ele afirma que a “crise existencial” do homem moderno deve-se ao fato de que, não somos governados pela razão, mas sim por forças instintivas (*id*) que nos são desconhecidas, já que são frutos do nosso inconsciente. Para defender-se das exigências instintivas, que reivindicam a satisfação total de todos os seus desejos, a sociedade (*superego*) elabora normas e cria instituições, garantindo as proibições que a cultura impõe aos indivíduos. Assim, as civilizações se erguem sobre a coerção e sobre a renúncia aos instintos (*pulsões*). Ainda segundo Freud, em todos os indivíduos, mesmos naqueles mais dóceis, sobrevivem impulsos destrutivos e anti-sociais. Em algumas pessoas, tais tendências são excessivamente fortes e determinam seu repertório de comportamento social ou anti-social.

Essa agressividade, que para Freud é o maior impedimento da harmonia na civilização, expressa-se em uma “hostilidade de cada um contra todos e a de todos contra cada um” (FREUD, 1997, p. 81). É nesse ponto que o pensamento de Freud se cruza com a poesia de Sant'Anna, em especial, no poema em análise, no qual ele descreve a condição humana num período marcado pela destruição em massa.

Entende o eu lírico que por tanto amarem a guerra os homens não sofrem o “perigo da paz” (verso 19). Dentro dessa realidade histórica, a guerra não tem por fim a destruição

do mal, o restabelecimento da paz, da justiça e da harmonia. Ao contrário, no poema, a vida é a morte. E esta, aquela, como se percebe nos seguintes versos:

Durante séculos pensei
que a guerra fosse o desvio
e a paz, a rota. Enganei-me. São paralelas,
margens do mesmo rio, a mão e a luva,
o pé e a bota. . . (versos 29 – 33)

A decepção apresentada por esse eu lírico também é abordada por Freud. Ele destaca que, passada a juventude, abandonamos, como sendo ilusões, as esperanças que depositamos em nossos semelhantes a aprendemos quanta dificuldade e sofrimento são acrescentados em nossas vidas por má vontade deles. (FREUD, 1997, p. 64).

Octávio Paz, em *O arco e a lira* (1982), afirma que a poesia revela nossa condição fundamentalmente defeituosa e por isso nos assombramos ante o mundo, porque ele nos parece estranho e sem hospitalidade: “Desde o nosso nascimento nosso viver é um permanente estar no estranho e no pouco hospitaleiro, é um radical mal-estar” (PAZ, 1982, p. 181).

A razão da desilusão do eu lírico é a combinação orgânica de conceitos opostos – guerra e paz. A fusão dos elementos, que seriam antagônicos, gera incerteza e insegurança e o eu lírico declara-se perplexo diante de um mundo caótico e desiludido com a unificação dessas duas idéias inconciliáveis, chegando a compará-las com um monstro, um único indivíduo ligado por duas cabeças:

Mais que gêmeas
são xifópagas, par e ímpar, sorte e azar (versos 33-4)

Em seguida, o eu lírico compara a guerra e a paz a uma serpente que morde a sua própria cauda, em forma de uróboro, formando um círculo contínuo que impede a sua desintegração:

são o ouroboro – cobra circular
eternamente a nos devorar. (versos 35 -6)

O *Dicionário de símbolos*, de Chevalier (2006), dedica cerca de dezoito páginas ao estudo da palavra serpente. É um vasto painel de multiplicidade de sentidos que a cultura de todos os tempos colou a essa imagem. Em algumas representações essa figura seria metade preta, metade branca, significando a união de dois princípios opostos, como o bem

e o mal. Símbolo duplo da alma e da libido, a serpente pode cuspir morte ou vida. É ao mesmo tempo fêmea e macho, gêmea em si mesma. Para Bachelard, a serpente representa um dos arquétipos mais importantes da alma humana. A serpente e o homem são de naturezas iguais, enigmáticas, secretas e perigosas. Os dois enroscam-se, beijam-se, abraçam-se e depois se sufocam e se engolem. (BACHELARD, 1961, p. 212).

Ouroboro, a cobra que se devora a si mesma pela cauda, circularmente, representa o centro e o eterno retorno. Cito Chevalier:

A serpente que não pára de girar sobre si mesma, que se encerra no seu próprio ciclo, evoca a roda das existências, como que condenada a jamais escapar de seu ciclo para se elevar a um nível superior: simboliza então o perpétuo retorno, o círculo indefinido dos renascimentos, a repetição contínua. (CHEVALIER, 2006, p. 816)

Dentro dessa concepção, Derrida, em *A escritura e a diferença* (1971), propõe a inversão dos binômios, que passam a existir simultaneamente: vidamorte, passadopresente, bemmal, verdadeiramente. Para ele, o indivíduo é apenas um elo nessa cadeia de movimento infinito. Na concepção de Freud, no jogo *Eros e Tanatos*, todo ser vivo tem por tendência caminhar para a morte.

Os efeitos teatrais e parodísticos apontados por Bakhtin dentro da carnavalização literária transparecem no poema quando o cenário histórico é retratado como um show em um palco carnavalesco, como nos versos seguintes:

A guerra não é um entreato.
É parte do espetáculo. E não é tragédia apenas.
É comédia, real ou popular.
É algo melhor que circo:
- é onde o alegre trapezista
vestido de *kamicaze*
salta sem vara e suporte
quebram-se todos os pratos
e o contorcionista se parte
no *kamasutra* da morte. (versos 37-40).

Sant'Anna argumenta que, no palco da vida, esta se resume a violência das guerras. Assim como os atores usam máscaras, os condenados também usam suas fantasias:

Na orgia da fé, bêbados, os crentes com o sangue de Cristo (ou do Demônio?), ergue-se a festa da Inquisição. Os condenados têm suas fantasias: seguem em trajes amarelos e carregando velas. Há máscaras, capuzes, desfile, alegria, cantos e morte. De repente a morte de Joana

D’Arc ou de Tiradentes são um espetáculo popular. Violência e amor religioso se confundem. Violência e festa cívica se complementam. (SANT’ANNA, 1984, p. 41)

O kamikaze, comparado a um trapezista de circo que salta sem proteção, é uma manifestação da categoria carnavalesca de excentricidade. Os capacetes utilizados pelos kamikazes voluntários ao ataque não servem para a proteção, mas sim para a comunicação, no intuito de melhor cumprir sua missão e causar um dano maior ao seu alvo: “quebrar todos os pratos”.

A morte do kamikaze durante o ataque é motivo de orgulho para si próprio e para sua família. O “morrer” é “despertar” para outra vida. A “loucura” dos suicidas é resgatada pelo aspecto “divino” do gesto, e a idéia de se jogar no abismo “sem rede e sem suporte” (verso 40) se completa na idéia de “céu.” Nesse sentido, a morte passa a ser o seu oposto, sinônimo de liberdade e salvação. É a vida e a morte deslocada do seu curso habitual.

Durante a Segunda Guerra Mundial, cerca de 2.525 pilotos morreram em ataques kamikaze, causando a morte de 4.900 soldados aliados e deixando mais de quatro mil feridos. Hoje, diz-se que as torres do *World Trade Center*, um dos maiores símbolos do capitalismo mundial, foram atingidas por ataques semelhantes.

O sagrado e o profano, mais uma vez estão juntos na palavra “*kamusutra*” (verso 40). Desta vez, o amor não é o mais importante, no ato, mas sim a morte, já que é neste ponto que o “contorcionista se parte” (verso 40). Na visão bakhtiniana, o carnaval aproxima e combina os oxímoros, os opostos, o sagrado e o profano, o elevado e o baixo, o grande e o insignificante, o sério e o cômico. (BAKHTIN, 1007, p. 123). No poema, todas as dualidades estão colocadas num mesmo plano.

Fazendo uso de linguagem figurada e aproximando as realidades diversas, as metáforas quebram a barreira entre as palavras comparadas – guerra e paz - e criam uma realidade de terror. Todas as tensões do poema se misturam e se combinam. A guerra já não é mais o adversário da paz, mas o seu igual:

A guerra não é o avesso da paz.
É o seu berço e seio complementar.
E o horror não é o inverso do belo
- é o seu par. (versos 41- 4)

Na estrofe seguinte, a analogia entre Gabriel e Lúcifer ou Lusbel, evidencia a não oposição entre o bem e o mal, a luz e as trevas, a virtude e o pecado. O mal descrito na

forma de Lusbel, o anjo caído, seduz pela sua luminosidade. No Bíblia, no livro de Lucas, X, o versículo 18 testemunha a relação entre a queda e a luminosidade diabólica: “Eu vi Satã cair como um relâmpago do céu” (Lucas, X, 18). E Dante, no Inferno (XXXIV, 34), ao dizer sobre o demônio: “*S’ei fu si bello com`elli è or brutto,*” está assinalando que essa criatura foi tão bela e luminosa como hoje é feia e decadente. Para Freud, “o diabo não é senão a personificação da vida instintiva reprimida inconsciente” (FREUD, 1997, p. 199). O mal passa a ser internalizado pelo homem.

Destaco também a atração que homem tem ao mesmo tempo, pelo desejo e pelo medo. As pessoas são seduzidas pela luz do “maligno”, bem como pelas imagens da guerra e outras formas de poder. Segundo Bauman, em *O mal-estar da pós-modernidade*, “nessa cultura, o desejo é manchado pelo medo, ao passo que o horror possui atrações a que dificilmente se resiste.” (BAUMAN, 1998, p. 99). Isso se comprova nos versos seguintes:

Os homens amam o belo
mas gostam do horror na arte. O horror
não é escuro, é a contraparte da luz.
Lúcifer é Lubel,¹⁰⁶ brilha como Gabriel
e o terror seduz. (versos 44-8)

Para Freud, o instinto sádico faz com que a afeição seja substituída pela crueldade, enquanto o instinto de morte satisfaz integralmente o impulso erótico. (FREUD, 1997, p. 80). E quanto à satisfação dos instintos, segundo a concepção freudiana, o eu lírico esculpe uma frase dura, profundamente simbólica e cruelmente real, que é destacada no poema por ser a única linha que apresenta um recuo gráfico maior que os demais:

Nada mais sedutor
que Cristo morto na Cruz. (verso 49).

A cruz, síntese das correntes horizontal e vertical, que entram em contato uma com a outra e integram-se em uma mesma unidade, simboliza o amor que assegura a continuidade das espécies, segundo a visão cristã. A morte em sacrifício na cruz, sendo um centro unificador, sugere a pacificação entre os homens e a extinção dos combates, por isso ela seduz. A morte de Cristo em nossa cultura representa um ritual que está em muitas outras culturas: a morte e ressurreição de um símbolo.

¹⁰⁶ Destaco aqui uma correção ao texto do poema, que traz “Lubel” desde a 1ª edição, o que é um erro tipográfico. O correto é “Lusbel”. Informação dada pelo poeta, via e-mail em 30/01/2008.

Uma semana após os atentados ocorridos no *World Trade Center*, o escritor português José Saramago publicou um ensaio intitulado “Fator Deus”, no Jornal Folha de São Paulo. Segundo Saramago, tanto o ocidente quanto o oriente usam o “fator Deus” como justificativa para a guerra:

De algo sempre haveremos de morrer, mas já se perdeu a conta aos seres humanos mortos das piores maneiras que seres humanos foram capazes de inventar. Uma delas, a mais criminosa, a mais absurda, a que mais ofende a simples razão, é aquela que, desde o princípio dos tempos e das civilizações, tem mandado matar em nome de Deus. (SARAMAGO, 2001)

No poema os homens são atraídos, ao mesmo tempo, por fascínio e por repulsa, por desejo e por medo, as pessoas são seduzidas pelas imagens da guerra e outras formas de horror. Pode-se aprender com o poema, que o homem ama a guerra porque aprendeu a matar. Ele não somente aperfeiçoou esse ofício, mas o tornou arte:

A guerra é arte.
E com o ardor dos vanguardistas
freqüentamos a Bienal do Horror
e inauguramos a Bauhaus da Morte. (linhas 53-6)

Em referência à escola de arquitetura de Bauhaus, que influenciou muitos arquitetos e artistas de vanguarda no mundo todo, o narrador lírico expõe o ardor com que as pessoas se comprazem com as imagens das guerras. Como uma bienal do desejo e do medo e após tantas guerras, as pessoas se habituaram ao horror, à morte e a outras formas de repulsa. A morte é exibida tão espalhafatosamente que passa a ser apenas um dentre os muitos acessórios da vida diária. Sobre a banalização da morte na nossa cultura, cito Bauman:

A morte torna-se demasiado habitual para ser notada e excessivamente habitual para despertar emoções intensas. É a coisa “usual”, excessivamente comum para ser dramática e certamente demasiado comum para se ser dramático a respeito. Seu horror é exorcizado pela sua onipresença, tornado ínfimo por ser ubíquo silenciado pelo barulho ensurdecido. (BAUMAN, 1997, p. 199)

Em tempos mais recentes, os homens assistem quase diariamente às invasões de países e atos de terrorismo. É difícil encarar tais imagens e ao mesmo tempo, as pessoas não conseguem evitar olhá-las. Para Simic,

[i]t's really raw data of history given to us so soon after the event and in such detail that makes each of us a voyeur, a Peeping Tom of death chamber. On one hand the multiplication of the images of suffering and atrocity, and on the other hand the unreality they bring to our lives with the accompanying suspicion that all suffering is meaningless, that is already being forgotten, that tomorrow brand-new sufferings will come. (SIMIC, 1985, p. 125).¹⁰⁷

É a crueza das informações da história que nos é trazida logo após os eventos, com tanta clareza de detalhes, que nos transforma em *voyeurs*, um “Peeping Tom” da câmara de morte. Por um lado, a multiplicação das imagens de sofrimento e atrocidade, e por outro, a sensação de irrealidade que tais acontecimentos trazem para as nossas vidas, acompanhados pela suspeita de que todos eles são inexpressivos, de que tudo já foi esquecido, de que amanhã novos sofrimentos virão.

Essa mesma idéia é retomada por Michel Serres, em *O contrato natural* (1991). No primeiro capítulo, intitulado “Guerra, Paz”, Serres também parte do preceito de que a guerra é o motor da história e da sociedade, e em uma apreciação de um quadro do pintor Goya, no qual dois inimigos lutam em areias movediças, ele escreve:

[c]ada um por si, eis o tema pungente; eis, em segundo lugar, a relação de combate, tão acalorada que apaixona a platéia que, fascinada, participa com seus gritos e com seus lúises. Em que outras areias movediças chafurdamos juntos, adversários ativos e voyeurs doentios? (SERRES, 1991)

Em resposta ao conflito no Iraque, o poeta americano Robert Bly escreveu um volume de poesia intitulado *The Insanity of Empire*. Nesse volume, além de reafirmar sua tradição poética de exortação contra sucessivas guerras, Bly afirma que nós permanecemos em silêncio porque somos condicionados a seguir a ideologia do tempo. Em “*Call and Answer*”, Bly escreve, “*Have we agreed to so many wars that we can't / Escape from silence? If we don't lift our voices, we allow / Others (who are ourselves) to rob the house*” (BLY, 2004, p. 2-3). Segundo o poeta, somos todos cúmplices de nossa destruição e somente um exame de autoconsciência nos trará o conhecimento para nos tirar da prisão, nos acordar do transe a que nos permitimos por conta da nossa natureza animal, deforme. Em “*Advice from the Geese*”, ele escreve:

I don't want to frighten you, but not a stitch can be taken

¹⁰⁷ Ao se referir a “Peeping Tom”, o poeta tem em mente o filme dirigido por Michael Powell, durante a Segunda Guerra Mundial. O filme narra uma série de assassinatos e abusos infantis, envolvendo um jovem assassino, que usava uma câmera portátil para gravar as expressões de terror de suas vítimas. O título do filme deriva de “peeping Tom,” uma forma casual de se referir àquele que pratica o voyeurismo.

*On your quilt unless you study.
Please don't expect that the next Presiden
Will be better than this one...
Give up the idea that the world will get better by itself.
You will not be forgiven if you refuse to study* (BLY, 2004, 4-5).

Como a maioria dos poemas focalizados na Guerra do Iraque, os versos de Bly apontam o espírito ganancioso não só nos indivíduos, mas também nas nações, principalmente na América do Norte. Bly identifica algumas fontes externas que encorajam a violência e a ignorância. Segundo ele, a TV é um dos meios que mais propaga tal violência. E faz de tal forma que nem ao menos nos damos conta disso. Ele também credita à TV a inabilidade dos eleitores, que são incapazes de distinguir entre políticos autênticos e conscientes e aqueles cuja luxúria pela brutalidade é alimentada pela violência da nação e, presumidamente pelo próprio passado violento, não divulgado.

O poema de Sant'Anna destaca, ainda, o ponto de sofisticação que a guerra atingiu após tantos anos. O eu lírico a compara a um “eletrônico balé” (verso 60), talvez o balé da morte, onde não há urubus, chacais, hienas, mas lindas e serenas garças de alumínio. O que chamamos de “civilização” é em grande parte responsável por nossas desgraças. Segundo Freud, durante as últimas gerações, a humanidade efetuou um progresso extraordinário na tecnologia bélica. Os homens se orgulham de suas realizações, contudo isso não aumentou a quantidade de satisfação prazerosa. (FREUD, 1997). Isso está atestado nos versos seguintes:

Talvez fosse só a dança da morte, patética.
Não é. É apenas outra lição de estética.
Daí que os soldados modernos são como médico e engenheiro
e nenhum ministro de guerra
usa roupa de açougueiro. (versos 61-6)

Para Simic, nossa selvageria difere das relativas aos séculos anteriores, porque hoje argumentamos que matamos exclusivamente em defesa da vida, visando ao reestabelecimento da paz, da justiça e da harmonia. Ressaltando a idéia freudiana de que “os homens não são criaturas gentis que desejam ser amadas e que, no máximo podem defender-se quando atacadas” (FREUD, 1997, p. 67), o narrador condena com palavras mansas, mas sem perder a contundência, a própria hipocrisia humana e a desfaçatez que campeiam entre os que namoram com a guerra:

Não é preciso disfarçar

o amor à guerra com história de amor à pátria
e defesa do lar. Amamos a guerra
e a paz, em bigamia exemplar.
(versos 70-3)

A partir do verso setenta e quatro, o próprio sujeito lírico não só se inclui na narrativa do poema, como também inclui a todos nós leitores, revelando um profundo senso de imperfectibilidade da humanidade, que é manifestada em nossas falhas pessoais diárias e relações políticas uns com os outros. Aqui, a história se revela na explicação do comportamento humano:

Eu, poeta , moderno ou o eterno Baudelaire
eu e você, *hypocrite lecteur,*
mon semblable, mon frère.
Queremos a batalha, aviões em chamas,
navios afundando, o espetacular confronto.

De manhã abrimos vísceras de peixes
com a ponta das baionetas
e ao som da culinária trombeteira
enfiamos adagas em nossos porcos
e requintamos de medalha
- os mortos sobre a mesa.

Os versos do poema de abertura do livro *Les fleurs du mal* (1861), de Baudelaire, são usados no poema não para mostrar uma hostilidade para com o leitor, mas uma cumplicidade. Da mesma forma que Baudelaire, o sujeito lírico do poema volta-se diretamente ao leitor, e a leitura transforma-se em uma provocação. A invocação do leitor faz com que este, estimulado, mergulhe na leitura do poema e torne-se seu cúmplice.

Serres destaca que a espécie humana sempre se interessou pelo sangue derramado:

[s]ó nos cativam os cadáveres de batalhas, o poder e a glória dos ávidos de vitória sequiosos por humilhar os perdedores, de modo que os promotores de espetáculos só nos dão cadáveres para ver, morte ignóbil que funda e atravessa a história, da *Iliada* a Goya e da arte acadêmica à televisão à noite. (SERRES, 1991, p. 13)

O instinto desumano do homem é revelado ao longo de todo o poema, de onde destacamos os seguintes versos, em que o homem é retratado como um selvagem a quem a consideração para com sua espécie é algo estranho:

Guerra é guerra!
 dizia o invasor violento
 violentando a freira no convento. (linha 67)

Guerra é guerra!
 dizemos no radar
 degustando o inimigo
 ao norte do paladar. (linha 69)

Para Freud, o instinto agressivo – principal representante do instinto de morte – convive lado a lado com Eros e com este divide o domínio do mundo. O sadismo, conforme Freud, é um exercício da pulsão de dominação. A dominação erótica mistura-se à econômica e à social. Além disso, há uma relação entre o sadismo e a pulsão de morte. O indivíduo exercita sobre o outro o seu desejo mortal. Exerce a dominação e submissão.

Além da “beleza”, aliada ao instinto sádico do homem, o eu lírico destaca também a “limpeza” como sendo uma das exigências das guerras mais recentes. Os golpes e insultos são trocados em silêncio:

Se possível, a carne limpa, sem sangue.
 Que o míssil silente lançado à distância
 não respingue em nossa roupa. (linhas 85-7).

Apesar desse distanciamento na chamada “guerra cirúrgica”, que tenta esconder partes da “realidade” dos olhares, a agressividade continua sendo a base de toda a relação de afeto entre as pessoas:

Mas se for preciso um “banho de sangue”
 - como dizia Terêncio: - ‘sou humano,
 e nada do que é humano me é estranho.’ (versos 88-90)

As palavras do poeta e dramaturgo romano Terêncio, “Sou humano, e nada do que é humano me é estranho,” que está na peça “*Heauton Timorúmenos*” (O atomentador de si mesmo) serve, à perfeição, como síntese de todo o poema, sendo que este retrata um mundo insano, aparentemente cada vez mais destituído dos valores mais elementares do convívio humano e que, aos poucos, vai perdendo seus traços de civilidade, tornando-se gradativamente um território selvagem onde imperam a falta de respeito, a violência, a intolerância, a ganância desenfreada e, mais especialmente, a ignorância, que se manifesta, sobretudo, na nossa quase total incapacidade de refletir e enxergar a realidade sob um prisma mais equilibrado e depreendido.

Ademais, Huizinga destaca que, sendo essencialmente uma forma de jogo, o duelo é simbólico: “o que importa é o derramamento de sangue, e não a morte” (HUIZINGA, 2004, p. 108). Segundo Freud, essa característica indestrutível da natureza humana reina quase que absoluta nas sociedades com a única exceção talvez do relacionamento da mãe com seu filho homem. Para ele, devido a essa mútua hostilidade dos seres humanos, a sociedade se vê permanentemente ameaçada de desintegração. (FREUD, 1997, pp. 68-70).

O jogo claro-escuro, luz e sombra que é destacado na 20ª estrofe lembram um jogo de azar. A roleta giratória simboliza a alternância das casas brancas e negras, tal como a alternância do controle e subjugação dos atos realizados pelo ser humano. Tal como o extenso poema de Mallarmé, “Um jogo de dados jamais abolirá o azar”, de 1887, no qual as palavras são lançadas como dados na página, sujeitas aos caprichos estéticos do acaso, a estrofe em questão sugere que a incerteza é a condição humana por excelência.

Os versos 92 à 104 fazem retornar as primeiras afirmações deste poema, quando o eu lírico insistia nas contradições inerentes à condição humana, e contra as quais nem a cultura, nem a sabedoria, servem de antídotos:

Que venha a guerra! Cruel. Total.
O atômico clarim e a gênese do fim.
Cauto, como convém aos sábios,
primeiro bradarei contra esse fato.
Mas, voraz como convém à espécie,
ao ver que invadem meus quintais,
das folhas da bananeira inventarei
a ideológica bandeira e explodirei
o corpo do inimigo antes que ele ataque.

E se ele não atirar primeiro, aproveito
seu descuido de homem fraco, invado sua casa
realizando minha fome milenar de canibal
rugindo sob a máscara de homem. (versos 92-104)

Huizinga enfatiza que, mesmo quando a guerra é “validada” pelo caráter agonístico, muitas vezes, serve apenas de pretexto para que se inicie o massacre. Na maioria dos casos, os verdadeiros motivos podem ser encontrados menos na luta pela vida do que no “orgulho, no desejo de glória, de prestígio e de todas as pompas de superioridade” (HUIZINGA, 2004, p. 10). Fica claro que a inclinação para a agressividade se manifesta no homem, mesmo quando as circunstâncias lhe são favoráveis. Não importa o quão bom e idealista sejam nossas intenções, não podemos ajudar, mas apenas falhar, em grandes e pequenas escalas. “Daí que o mandamento de amar ao próximo como a si mesmo é

realmente justificável pelo fato de nada ir tão fortemente de encontro à natureza original humana” (FREUD, 1997, p. 69).

Recorro mais uma vez a Freud:

Quem quer que relembre as atrocidades durante as migrações raciais ou as invasões dos hunos, ou pelos povos conhecidos como mongóis sob a chefia de Gengis Khan e Tamerlão, ou na captura de Jerusalém pelos piedosos cruzados, ou mesmo na verdade, os horrores da recente guerra mundial, quem quer que relembre tais coisas terá de se curvar humildemente ante a verdade dessa opinião. (FREUD, 1997, p. 68)

Mais uma vez o eu lírico aproxima elementos díspares como um homem que é sábio e cauto, mas também é canibal. A referência ao canibalismo é um traço forte na poética de Affonso Romano de Sant’Anna, que publicou *O canibalismo amoroso* em 1985, no qual há uma citação de André Green, que diz:

[n]o sentido figurado, a palavra [canibalismo] designa o homem cruel e feroz. Não seria isto apenas a metade da verdade, já que o canibal ama tanto o seu próximo, que o come – e não come senão aquilo que ama? (GREEN *apud* SANT’ANNA, 1985).

Serres acompanha esse pensamento quando diz:

Passemos em silêncio os milhões de mortes: desde a declaração, cada beligerante sabia claramente que nesta guerra correriam sangue e lágrimas e avia aceitado este risco e resultado. Produzida quase voluntariamente, nada além do esperado. Haverá nesta carnificina um limite intolerável? As nossas histórias não o indicam. (SERRES, 1991, p. 20)

No verso cento e cinco, um interlocutor imaginário – consciência do próprio poeta – diz “– Terrível é o teu discurso, poeta!”, para depois o próprio poeta responder:

Terrível o foi elaborar.
Agora me sinto livre.
A morte e a guerra
já não podem me alarmar.
Como Édipo perplexo
decifrei-a em minha vísceras
antes que a dúbia esfinge
pudesse me devorar. (linha 106)

O poeta, do verso 106 vê-se livre como o herói da tragédia grega, após ter decifrado os enigmas da esfinge, um ser mitológico, que invadiu o território da cidade de Tebas, destruindo campos e afugentando moradores. No poema, a esfinge pode sugerir a vaidade

tirânica e destrutiva, enquanto no Édipo simboliza a alma humana e seus conflitos, “ser humano capaz de loucura e de recuperação” (CHEVALIER, 1998, p. 357). Édipo tira de sua própria fraqueza sua força e sublimidade.

O poeta mistura-se ao próprio texto revelando a dor, ao traduzir, com seus versos, a realidade penosa da guerra. Como quem corta a própria carne, o homem reconhece que os homens desejam a guerra de fato. Pior, os homens fazem da guerra um ofício contumaz e prazeroso; lapidam-na, aperfeiçoam-na e se vangloriam disso. Parece que é uma busca compulsiva pelo sofrimento que lhes move a alma. Sabendo-se sofredor por si, pelo outro e pelo amor de muitos à guerra, o eu lírico proclama:

Nem cínico, nem triste. Animal
humano, vou em marcha, danças, preces
para o grande carnaval.
Soldado, penitente, poeta
- a paz e a guerra, a vida e a morte
me aguardam

- num atômico funeral. (versos 107-12)

Mais uma vez o carnaval e as figuras do cotidiano aparecem mesclados, dentro da típica linha da carnavalização. Guerra, morte e prazer constituem, portanto, a tonalidade fundamental do poema. O conflito está na história e nas entranhas do poema, e consiste nos pares antitéticos que aparentemente opostos, são, porém, de fato, complementares e convergentes.

O tema da carnavalização está presente em muitos outros poemas de autoria de Sant’Anna. Em “Diálogo com os mortos,” ele escreve:

- É carnaval? Funeral?
Na necrópole invertida
chacoalhando a morte e a vida
surgem os blocos do ‘aqui - jaz’:
- já vêm quase despidos
os ‘Unidos de Carajás’. (SANT’ANNA, 1984, p. 171)

O poema “Os homens amam a guerra” não termina de maneira insólita. O eu lírico indaga se a espécie humana, de uma vez por todas chegará, de fato, ao extermínio tão possível nos dias de hoje. Ele mesmo, indubitável e esperançosamente, responde que não. Ainda crê o poeta que sempre sobram alguns da sua espécie. Sua expectativa é que uma nova gênese se inscreva no espaço de vida que restar, e que “Hão de sobrar um novo Adão

e Eva a refazer o amor”. (versos 114-6) Mas, num filete do último verso deixa escapar que destes, novamente, dois irmãos serão refeitos: Caim e Abel. E estes reinventarão a guerra. Continua, assim, a dicotomia que já está desde o título: amor e guerra.

O poema apresenta, ainda, diversos recursos formais e estilísticos que reiteram e que amplificam o sentido anunciado pelo seu título. Dentre os quais, saliento os seguintes:

a) a antítese, revelando o caráter paradoxal que constitui o mal que campeia entre os homens. Tem-se no poema, desde os primeiros versos até as últimas linhas, um movimento dialético em torno de um único tema – o amor dos homens pela guerra. Este tema é amiudado pela escolha de diversos vocábulos antitéticos, que apesar de estarem em campos semânticos contrários, estão sempre em uma incessante união. Destaco os seguintes pares:

Campo semântico 1: vida

amor
paz
canções
santa
esposa
sublime
cama
par
sorte
rota
comédia
kamasutra
belo
luz
Gabriel
arte
lindas garças serenas

engenheiro
carne limpa
humano
cauto
carnaval
vida
Adão e Eva

Campo semântico 2: morte

morte (versos 5 e 13)
guerra (versos 16 e 17)
caixões (versos 7 e 8)
profana (versos 20 e 21)
amante (versos 22 e 23)
perversão (verso 26)
campo de batalha (verso 28)
ímpar (verso 34)
azar (verso 34)
desvio (versos 30 e 31)
tragédia (versos 38 e 39)
kamicaze (verso 40)
horror (verso 43)
escuro (verso 46)
Lúcifer (verso 47)
ciência (versos 45 e 51)
urubus, chacais, abutres, hienas (versos 57 e 59)

açougueiro (versos 64 e 66)
banho de sangue (versos 85 e 88)
estranho (verso 90)
voraz (versos 94 e 96)
funeral (versos 109 e 112)
morte (versos 111)
Caim e Abel (versos 114 e 116)

b) a construção assimétrica do poema, que contém estrofes de extensões variadas. Essa assimetria é responsável por criar o mal-estar que envolve todo o poema e intensificar o sentimento de que o amor é e sempre será esmagado pelas guerras. .

c) aliterações e assonâncias, que ajudam no cruzamento de rimas finais e internas e também no cruzamento das idéias, como destacado a seguir:

AMAM – ARMAM
CAIXÕES – CANÇÕES
CAMA – CAMPO
MORTALHA – BATALHA
PAR – ÍMPAR
KAMICAZE – KAMASUTRA
LÚCIFER – LUSBEL – GABRIEL
CRISTO – CRUZ
PATÉTICA – ESTÉTICA
ENGENHEIRO – AÇOUGUEIRO
PORCOS – MORTOS
BANDEIRA – BANANEIRA

d) a caracterização da guerra de diversas formas. A guerra é um esporte de morte, é profana, é santa, é amante, é espetáculo, é comédia, é berço e seio complementar da paz, é lição de estética, é atômico clarim, é gênese do fim. E novamente a simbiose caracteriza a guerra, já que esta é a rota e o desvio, a mão e a luva, o pé e a bota, par e ímpar, sorte e azar, cobra circular.

e) a personificação, que confere um valor humano a guerra: “Os homens têm a guerra como amante,” (linha 22).

f) a comparação, que sublinha a dimensão conflitante do poema e da guerra: “Lúcifer é Lusbel, brilha como Gabriel” (linha 47), “Daí que os soldados modernos/ são como médico e engenheiro” (linhas 62-3).

Os últimos versos do poema mostram que a crença de que a guerra faz parte da natureza humana faz com que o eu lírico mate a sua própria esperança de paz e, a aceitação desse caráter trágico do ser humano é, para ele, algo verdadeiramente irreversível, retomando a idéia da cobra ouroboros (10ª estrofe) e assim, o Mito do eterno retorno, o qual afirma que nenhum acontecimento é único, nada acontece apenas uma vez; todo episódio já aconteceu, é repetido e será reprisado de modo perpétuo. (ELIADE, 1988).

Recorro novamente a Serres:

Incontáveis como as ondas do mar, diversas e monótonas, inevitáveis como elas, dizia-se que essas guerras eram o motor da história, na verdade, o eterno retorno: nada há de novo sob o sol que Josué deteve para que a batalha intensifique. Idênticas em sua estrutura e sua dinâmica que sempre voltam, elas aumentam em extensão, amplitude, recursos,

resultados. O movimento se acelera, mas dentro de um ciclo infinito. (SERRES, 1991, p. 22)

A repetição da declaração “Os homens amam a guerra” ao longo de todo o poema também nos impõe a idéia de maldição, multiplicando os ecos de mal-estar e morte. Desta forma, podemos estabelecer um diálogo com o poema de Simic, “*War*” já analisado no capítulo anterior. Lá, como aqui, a morte, o sofrimento e a impotência continuará sendo inexoravelmente a realidade do homem.

A este respeito, cito Serres novamente:

Até hoje os povos e os Estados não encontraram nenhuma razão forte ou concreta para se associarem, para instaurar entre si uma longa trégua. Desde que Deus morreu, só nos resta a guerra. (SERRES, 1991, p. 35).

Paz afirma que a repetição rítmica faz com que o poema repita e recrie um instante, um fato ou conjunto de fatos que, de alguma maneira se tornam arquetípicos:

O tempo do poema é distinto do tempo cronométrico. ‘O que passou, passou’, dizem. Para o poeta o que passou voltará a ser, voltará a se encarnar. . . É um passado que se reengendra e se reencarna. E se reencarnará de duas maneiras: no momento da criação poética, e depois, como recriação, quando o leitor revive as imagens do poeta e convoca de novo esse passado que retorna. (PAZ, p. 77)

A análise do poema de Sant’Anna mostra a grande preocupação histórica do poeta. Do passado, encontramos referências que vão desde a Guerra de Tróia até guerras mais recentes. Como uma longa cronologia das guerras, o poema é dotado de um cunho realista e pode ser inserido em uma história mais ampla.

O conhecimento histórico é instalado e subvertido dentro do poema. O poeta utiliza dados do real e os arranja de uma maneira significativa. Assim como a nova história, que estuda a história do país ou das comunidades através de alguns aspectos antes considerados desprezíveis, o poema informa mais sobre a nossa história que muitos compêndios de história monumental.

Passados mais de vinte anos depois que o poema foi escrito e publicado, comprovamos que a poesia de Sant’Anna não nos liga somente à história do passado, mas está em constante diálogo com o presente. Em um ensaio a respeito da poesia de Sant’Anna, o professor e crítico norte-americano, Fred Ellison, aborda exatamente essa temática e afirma:

*[It] is a poetic tour de force, focusing on the Germans, including their wars, but at the same time incorporating present-day Brazil, and its social problems, including religion.*¹⁰⁸

É uma poesia “*tour de force*”, focalizando nos alemães, incluindo suas guerras, mas ao mesmo tempo incorporando o dia-a-dia do Brasil e seus problemas sociais, incluindo a religião.

“Os homens amam a guerra” tem uma epígrafe assustadora, que se desdobra nas vinte e quatro estrofes seguintes até a afirmação da impossibilidade de salvação da espécie humana na última parte. Assim, o mote que abre o poema deveria ser também sua conclusão final.

¹⁰⁸ Artigo enviado via e-mail pelo poeta Affonso Romano de Santana que consta nos anexos desse trabalho.

"PRA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI
DAS FLORES..."
(G. VANDRÉ)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As inquietações sobre os limites entre a Literatura e a História, como afirmei no início deste trabalho, são antigas. Desde a Antigüidade percebe-se uma batalha entre esses dois universos do conhecimento humano. É inegável a inter-relação que existe entre esses dois campos. Discussões entre historiadores e literatos acerca desse tema têm produzido inúmeras matérias de pesquisa. No entanto, e apesar de as epopéias gregas terem conseguido fundir em um único corpo textual o histórico e o ficcional, são escassos os estudos que comprovem a relação entre a história e o gênero lírico, enquanto forma literária mais específica.

Assim, esta pesquisa pretendeu investigar os laços entre a história e a poesia, a partir das representações da guerra na poesia lírica contemporânea. Saliento que, desde o primeiro momento da pesquisa, não quis e nem poderia aprofundar-me em reflexões a respeito da relação entre a história e a literatura na forma da narrativa, sob pena de passar a ser esse o objeto básico da tese. É indispensável mencionar, também, a complexidade que o objeto de estudo – história e poesia lírica – ofereceu por causa do parco material crítico disponível hoje para estudo a esse respeito.

As relações existentes entre a história e a poesia lírica são amplas e complexas, tendo suscitado diferentes entendimentos entre os teóricos historiadores, estudiosos de literatura, escritores e poetas, evidenciando a relevância e atualidade da proposta. Diante dos pressupostos de historiadores da terceira geração dos *Annales*, ao final da análise dos

poemas pude confirmar que grande parte dos poemas líricos contemporâneos dialogam com a história, reconstruindo o passado e fazendo história. Assim, cada vez mais, história e poesia se aproximam e tornam-se facilmente permutáveis, sem que percam sua identidade.

A poesia sempre foi uma das formas de expressão e de representação dos sentimentos, das crenças, dos valores, enfim, da cultura de um povo, de uma época. Ao longo da história ela se configurou diversamente para permitir ao homem exprimir-se. Ora mais introspectiva, ora mais política, ela assumiu diferentes nuances para tratar diferentemente dos mesmos temas. As mudanças na forma de abordar o tema da guerra são um exemplo disso. No que diz respeito à abordagem de questões políticas, adotada pela poesia lírica contemporânea, torna-se sensível uma certa descrença, ou melhor, o descrédito de que progressivamente o campo da política tem gozado junto à sociedade e, em especial, junto aos poetas. O olhar agudo e crítico dos poetas sobre a política visa ao desvelamento da hipocrisia de uma série de práticas desse universo. Diferentemente da escrita da história, a poesia tem o poder de, pela estética de sua linguagem, representar e constituir um imaginário cultural dos homens em relação à guerra e assim igualmente marcar a sociedade.

No capítulo que tratei mais especificamente da relação entre poesia e guerra, tracei um painel da poesia que a tem como temática, aludindo, entre outros, a alguns poetas-soldados. A partir daí, pude concluir que enquanto alguns poetas são engajados passionalmente, outros observam à distância. Enquanto uns são compassivos, outros são irônicos. A glória militar foi tanto exaltada quanto execrada. Há horror e desgosto, tristeza, fascinação e até um estranho divertimento. Há também, freqüentemente, um sentimento de tragédia, de desolação e de aflição. A poesia sobre a guerra pode expressar sofrimento, desespero, visões proféticas, reflexões morais e filosóficas. Também pode expressar amor, esperança, desejo de glória e de heroísmo.

Alguns críticos argumentam que a poesia dos veteranos é vazia, monótona, sem ritmo. Alguns dizem que o som é eficiente, mas o ritmo não é prioridade, que é a maneira como penso tê-lo tratado: um dos elementos constitutivos do poema. O que pude observar ao longo da pesquisa é que a poesia destes poetas é direta, franca, honesta e tem o ritmo agudo da vigilância dos soldados. Quanto ao argumento de que a imagem na poesia dos veteranos é brusca e que esta não faz uso do poder da metáfora, eu tive a oportunidade de replicar que a principal característica da imagem da poesia dos poetas-soldados é a descrição precisa, os extremos que funcionam como metáfora para aqueles que não

vivenciaram a guerra de tão perto. E por fim, concluo que os poemas dos veteranos, apesar de não carregarem uma tradição literária, carregam nas suas imagens e formas a mensagem do conteúdo, tanto quanto o fazem os grandes poetas.

Na seqüência, concentrei-me na obra de dois poetas vivos, cujas obras ocupam um lugar relevante nos estudos literários no Brasil e exterior: o poeta norte-americano Charles Simic e o poeta brasileiro Affonso Romano de Sant'Anna. Depois de um levantamento dos elementos que inscrevem a poética desses autores dentro da questão proposta por esse trabalho, ou seja, o entrelaçamento entre a história e a poesia lírica, posso agora concluir algumas questões levantadas ao longo do trabalho.

Primeiramente, confirmo que a relação entre poesia e guerra data desde os tempos antigos e continua até o presente momento. As primeiras canções de guerra, assim como as canções de amor, eram geralmente exortações ou celebração da ação, mas nenhuma semelhança existe entre o que nós agora definimos como poesia de guerra e poesia de amor. Enquanto a maioria dos poemas de amor têm a seu favor um sentimento de afeto, a maioria – e mais recente – das poesias que fala sobre as guerras tem sido, explicitamente, uma poesia antiguerra. Os grandes poemas épicos de nossa tradição literária foram poemas de guerra, que focalizavam o patriotismo, a glória e o heroísmo. Poemas líricos contemporâneos que tematizam a guerra são, geralmente, poemas de denúncia contra a guerra. As aventuras gloriosas justificadas pelo amor à pátria são contrastadas com a experiência devastadora da guerra.

A razão de os poemas líricos contemporâneos que nos falam da guerra serem tão impressionantes deve-se ao fato de eles irem de encontro a uma tradição. Eles nos revelam que as pessoas não vão para a guerra por causa do patriotismo, defesa do lar ou porque são guiados pelo discurso de seus superiores. Na verdade, vão para a guerra porque amam a guerra. Essa razão confere aos mais recentes poemas líricos uma dimensão assustadora. Eles reconhecem que não apenas os seres humanos amam a guerra, mas a vêem como um prazeroso e obstinado prazer.

Analisando comparativamente a poesia de Simic e de Sant'Anna, percebi que, enquanto representação, tanto a história quanto a poesia oferecem leituras possíveis da história, que não se medem por critérios de veracidade, e sim de verossimilhança e credibilidade. A poesia que trata da guerra não seria, pois, o avesso do real, mas outra forma de captá-lo, ou re-(a)presentá-lo, na qual os limites de criatividade e imaginação são mais amplos que aqueles permitidos ao historiador.

A poesia que trata da história não exige uma “pesquisa documental”, atividade típica do historiador, mas não dispensa a leitura daquele conjunto de informações que lhe dará o suporte para a composição do contexto histórico. A poesia permite-se usar outros caminhos referenciais e sua relação com os fatos históricos é mais liberada.

Ao término da leitura mais atenta dos poemas selecionados nos capítulos finais, percebi que muitas semelhanças despontaram entre a poética de Simic e de Sant’Anna, e as poucas divergências ficaram mais no âmbito formal. A poesia de ambos é uma poesia reflexiva e crítica; uma poesia ligada à meditação e à leitura de obras anteriores. Uma poesia em que os caminhos da consciência e da historicidade se cruzam. Os dois poetas também se posicionam criticamente em relação ao afastamento da poesia do tecido social e histórico.

Aclamado como um dos grandes poetas da atualidade no EUA e no exterior, Simic apresenta em sua poética a guerra como uma constante e oferece uma poesia que descreve a experiência humana em meio à desordem das guerras. Este parece ser o seu papel enquanto escritor: testemunha, vidente e participante da desordem e harmonia que nos rodeia. A história pública e a história pessoal de Simic estão interconectadas, e seus poemas revelam suas observações do mundo, fragmentos de suas lembranças e emoções, sua contemplação e sua participação enquanto cidadão comum. Seus poemas que abordam os conflitos históricos se apóiam em imagens e sonhos, em documentos e discursos públicos, manchetes de jornais e os põem lado a lado com os mitos literários, com o folclore e os contos de fadas ou com suas experiências pessoais.

Apresentando uma linguagem apoiada em uma inflexível franqueza, Sant’Anna, por sua vez, confronta os atos humanos de uma maneira mais contundente. Em seus poemas mais engajados histórica e socialmente, ele oferece relatos de uma sociedade confusa e manipulável, seja nos ambientes oficiais ou na ordinariade do dia-a-dia. No poema “Os homens amam a guerra”, o poeta apresenta uma visão profundamente perturbadora da sociedade através dos tempos e revela a natureza das brutalidades humanas, fazendo com que seus leitores reconheçam suas imperfeições e descartem a possibilidade de paz.

A história de pessoas comuns vivendo suas vidas, com seus dilemas e angústias, é um traço marcante na poética de ambos os poetas, que concordam que os poetas devem se envolver com a história da mesma forma que se envolvem com a poesia e devem reportar com a mesma energia e paixão as duas. A poesia de protesto e indignação que nasce com

as guerras é importante no sentido de que ajuda a esclarecer as pessoas sobre a situação em que vivemos e, segundo os próprios poetas, eles, enquanto pessoas públicas, são peças importantes no crescimento dessa consciência.

Aproximando-se do fim deste trabalho, destaco que um dos problemas em ler os poemas que tratam de eventos históricos é que eles pressupõem um conhecimento mínimo acerca de tais eventos. Um leitor que quase nada sabe a respeito da Primeira ou da Segunda Guerras Mundiais, da Guerra do Vietnã ou de outras guerras e conflitos mais recentes, por exemplo, teria dificuldade para compreender as implicações dos poemas que focalizassem esses acontecimentos. Assim, os poetas líricos que se propõem a representar os conflitos sociais ou de guerra dependerão do conhecimento partilhado pela cultura que os recepcionará.

Incorporar os fatos históricos dentro das dimensões mínimas da lírica é uma tarefa que demanda algumas técnicas do poeta: focalizar em apenas alguns incidentes ao invés do problema no geral, encontrar algumas cenas emblemáticas que tenham caráter significativo, encontrar um equivalente simbólico ou mitológico para o episódio histórico, enxergar o lado humano negligenciado pelos relatos históricos, são apenas algumas delas.

A reflexão sobre a história nos poemas de Simic e de Sant'Anna privilegiam o homem ordinário, o herói comum e anônimo. Seus poemas não se referem à história idealizada pelos livros de história tradicional, nem pregam a existência de uma história com /h/ maiúsculo, mas provocam o conhecimento de realidades históricas que são, quase sempre, negligenciadas.

Como na história de Victor Hugo, "Nossa Senhora de Paris", eles reúnem o belo e o feio, o sublime e o repugnante, o disforme e a alma dócil, para nos falar das ambições humanas que desencadeiam as guerras. Ambos praticam uma poesia lírica engajada contra a burguesia, as injustiças sociais e a mediocridade, cuja carga poética emana dessas tensões.

O sentimento antiguerra que permeia as poesias de Simic e Sant'Anna é patente. Os poetas líricos contemporâneos não mais celebram a coragem e bravura dos combatentes, mas a desumanidade do homem contra seu semelhante. Esta foi, talvez, a principal dificuldade desta pesquisadora. A dificuldade em ler e analisar a poesia que fala da guerra não estava em descobrir seu significado oculto; mas estava no meu próprio desejo de permanecer distante da experiência e da dor da guerra. Ler a poesia escrita pelos participantes da guerra, ou mesmo dos poetas que não foram para os campos de batalha,

solicitou o meu envolvimento emocional e me deu a chance de aprender sobre a minha própria história. Este trabalho expressa a minha crença no valor da poesia lírica e minha convicção de que os cidadãos de ambos os lados (literatura e história) podem aprender muito sobre suas próprias ações através da comunicação entre as duas fronteiras.

Por estas razões, e por se tratar de um estudo sobre poesia, gostaria de concluir com a palavras da poeta norte-americana Jane Hirshfield:

A poem is a detour we willingly subject ourselves to, a trick surprising us into the deepened vulnerability we both desire and fear.[...] There is a reason to fear: a great poem, like a great love, challenges our solicitude, our conceptions, the very ground of being. Encountering such a poem, we tremble a little as we enter its gates. But the end, as in love, is to know and feel what could not be know or felt by any path less demanding. (HIRSHFIELD, 1997, pp. 125-6)

O poema é um desvio a que nós de bom grado nos submetemos, um artifício que nos surpreende com a profunda vulnerabilidade, a qual nós desejamos e tememos ao mesmo tempo. [...] Há uma razão para temer: um grande poema, como um grande amor, desafia nossa solidão, nossas concepções e o próprio fundamento do nosso ser. O encontro com um desses poemas nos faz tremer um pouco. Mas, no final, como no amor, é sentir e conhecer o que não poderia ser sentido ou conhecido em qualquer caminho menos exigente.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ADORNO, Theodor. "Lyric poetry and society." *Critical theory and society*. Editors Stephen Eric Bronner and Douglas Mackay Kellner. New York: Routledge, 1989, 155-171.

ANDRADE, Carlos Drummond. *A rosa do povo*. Ed. Record, 1984.

ARENDT, Hannah. *Da violência*. Tradução de M^a. Cláudia Drummond Trindade. Brasília: Ed. UnB, 1985.

ARISTOTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução de Antonio Pinto de Carvalho. Ediouro, RJ, s/d.

----. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

AVERY, B. "Unconcealed Truth: Charles Simic's Unending Blues." *Charles Simic: Essays on the Poetry*. Editors Bruce Weigl. Ann Harbor: The University of Michigan Press, 1996, pp. 73-95.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Victor Civita. 2^a ed., 1979.

BAKHTIN, Mikail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997.

----. *Questões de Literatura e Estética*. São Paulo: Ed. UNESP, 1990.

----. "Discourse in the novel". In: *The dialogic imagination*. Michael Holquist (Trad.). Eds. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: Ed. University of Texas Press, 1981.

BAUMAN, Z. *O Mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1998.

BAYM, N. ed. *The north anthology of American poetry. American literature: 1865-1914*. New York. 6th ed., vol. C e E. Norton & Company: 2003.

BENNINGTON, G. *Jacques Derrida por Geoffrey Bennington e Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

BLOCH, M. *Introdução à história*. Lisboa: Europa-América, 1974.

BLY, R. *The Insanity of empire*. St. Paul: Ally Press, 2004.

BOND, Bruce. "Immanent Distance: Silence and the poetry of Charles Simic." *Charles Simic: Essays on the Poetry*. Editor Bruce Weigl. Ann Harbor: The University of Michigan Press, 1996, p. 156-163.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1977.

BOSI, Viviane *et al.* *O poema: leitores e leituras*. Cotia: Ateliê, 2001.

BROOKER, Jewel S. editors. *Conversations with Denise Levertov*. Mississippi: University Press of Mississippi, 1998.

BUCKLEY, Christopher. "Sounds that could have been singing: Charles Simic's *The world doesn't end*." *Charles Simic: essays on the poetry*. Editor Bruce Weigl. Ann Harbor: The University of Michigan Press, 1996, p. 97-113.

BURKE, Peter. (org). *A escrita da história – novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

----. *A Revolução francesa da historiografia: a escola dos annales, 1929-1989*. Nilo Odália (Trad.). São Paulo: Ed. Unesp, 1991.

CACASO. *Mar de Mineiro*. In: *Lero-lero*. Rio de Janeiro: 7 Letras. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

----. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1989.

----. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 1996.

CERTEAU, M. *A Invenção do Cotidiano: 1*. Tradução de Ephraim Alves. 11ª ed. Petrópolis: Artes de Fazer, 1994.

----. *A invenção do cotidiano 2: morar, cozinhar*. Petrópolis: Artes de Fazer, 1996.

----. *A escrita da história*. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. *A história hoje: dúvidas, desafios, propostas*, 1994.

CHILDRESS, W. *Retrieveing bones: stories and poems of the Korean War*. Editors W. D. Ehrhart and Philip K.

CHILDS, Peter. *The twentieth century in poetry*. New York: Routledge, 1999.

CHOMSKY, Noam. *11 de Setembro*. 2ª ed. Tradução de Luiz Antonio Aguiar. São Paulo: Bertrand Brasil.

COHEN, J. "Poesia e redundância". In: *Revista de Teoria e Análise Literárias. Poétique*. Tradução de Leocárdia Reis. Coimbra: Almedina, 1982.

CONNOR, S. *Cultura pós-modern: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

- CORBETT, William. "Charles Simic". *Poets & Writers*. Vol. 24 (1996): 30-35.
- CORTEZ, J. "Global inequalities." *After the storm*. Editors Meek, Jay and F. D. Reeve. Washington, D. C.: Maisonneuve Press, 1992.
- COSTA Lima, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- COULANGES, Fustel de. "Historie des institutions politiques de l'ancienne France". In: EHRARD, J. & PALMADE, G. P. *L' Histoire*. 2ª ed. A. Colin, 1965.
- DELVILLE, Michel. "The prose poem and the ideology of genre." *World Wide Web*. <http://webdelsol.com/Editor's-Pick/epick3/delville.htm>
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental*. São Paulo: Ática, 2000.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DOURADO, Maysa Cristina. *Charles Simic's Uses of His-Story*. (Dissertação de Mestrado). Florianópolis: PGI / UFSC, 2000.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- ELIOT, T. S. "The frontier of criticism." *On poetry and poets*. London. Faber and Faber Ltd., 1969, p. 118.
- . "The social function of poetry." *On poetry and poets*. London: Faber and Faber Ltd., 1969, p. 15-25.
- . *De poesia e poetas*. São Paulo: Brasiliense.
- . "Tradição e talento individual." In: *Ensaio*. São Paulo: Art, 1989.
- FERREIRA, A. B. H. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*.
- FLAMM, Mathew. "Impersonal Best: Charles Simic Loses Himself." *Charles Simic: Essays on the Poetry*. Ed. Bruce Weigl. Ann Harbor: The University of Michigan Press, 1996, 164-171.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na Civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- . Uma nota sobre o bloco mágico (1924). Rio de Janeiro: Imago, vol. XIX, 1974.
- FREUD, S. Recordar, repetir y reelaborar. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986, vol. XII.

- GIFFORD, Henry. *Poetry in a divided world*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- GOSSMAN, Lionel. *Between history and literature*. Cambridge, MA, London: Harvard University Press, 1990.
- HALLBERG, R. *American poetry and culture, 1945-1980*. London: Harvard University Press, 1985.
- HAMBURGER, M. *The Truth of poetry: tensions in modern poetry from Baudelaire to the 1960s*. New York: Harcourt, 1969.
- HART, J. *American poetry of the first world war (1914 – 1920): A Survey and checklist*. PhD diss., Duke University, 1964.
- HEIDIN, R. *Poets & Writers Magazine*. Issue 5. September/October. v. 15, 1987.
- HIRSHFIELD, J. "Poetry and the mind of indirection." *Nine gates: entering the mind of poetry*. NY: HarperCollins, 1997.
- HUCTHEON, Linda. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. New York: Routledge, 1988.
- HUIZANGA, J. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- JAMES, W. "The perception of reality". Henry Holt Company, New York, 1989.
- JARRELL, R. "The Death of the ball turret gunnet." 1001 Poems agaisnt war. Editors Matthew Hollis and Paul Keegan. London: Faber and Faber Limited, 2003.
- KOMUNYAKAA, Yussef. *Neon vernacular*. Hanover: University Press of New England, 1993.
- LEFEVBE, M. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Tradução de José Carlos Pereira. Coimbra: Almedina, 1975.
- LEVERTOV, Denise. *The poet in the world*. New York: A New Directions Book, 1973.
- LIMA, Luís Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- LISAKER, John. *You must change your life: poetry, philosophy and the birth of sense*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2002.
- LORBERER, E. *World Wide Web*. <http://www.raintaxi.com/prosepoem.htm>
- LONGENBACH, James. "Modernism and historicism." *Modernist poetics of history*. Princeton: Princeton University Press, 1987, p. 4-28.

MADDEN, F. *Exploring literature. Writing and thinking about fiction, poetry, drama, and the essay.* 2 ed. Library of Congress, 2004.

MARSHALL, Tod. *Range of possible: conversations with contemporary poets.* Spokane: Eastern Washington University Press, 2002.

McCORKLE, James. *Conversant essays: contemporary poets or poetry.* Detroit: Wayne State University Press, 1990.

MEIRELLES, Cecília. *Mar absoluto e outros poemas.* Porto Alegre: Globo, 1945.

MELVILLE, Herman. "Shiloh". *101 Poems against war.* Editors Matthew Hollis and Paul Keegan. London: Faber and Faber Limited, 2003.

MERSMANN, J. F. *Out of the Vietnam vortex: a study of poets and poetry against war.* Lawrence: The University Press of Kansas, 1974.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MERQUIOR, José. G. *Verso universo em Drummond.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.

MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários.* São Paulo: Cultrix, 1978.

MOURA, Murilo Marcondes. *A poesia como totalidade.* São Paulo: Giordano/EDUSP, 1995.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura.* 2 ed. Niterói: Ed. Universidade Federal Fluminense, 2001.

NELSON, C. *Our last first poets: vision and history in contemporary American poetry.* Illinois: University of Illinois Press, 1981.

NEVIS, A. *The Gateway to History.* Chicago: Quadrangle Books, 1963.

NUNES, Benedito. "Narrativa histórica e narrativa ficcional". In: Dirce Côrtes. *Narrativa, ficção & história.* Rio de Janeiro: Imago, 1988.

OWEN, W. "Dulce et decorum est." *War poems.* Editor John Hollander. NY: Alfeed a Knopf, 1999.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação.* São Paulo: Perspectiva, 1996.

----. *O arco e a lira.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PENHA, J. *Períodos filosóficos.* 4 ed. São Paulo: Ática, 2000.

PERKINS, D. *A History of modern poetry: modernism and after.* London: Harvard University Press, 1994.

- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- . *Texto, crítica e escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- PLATÃO. *A República*. 6 ed. Ed. Atena, 1956.
- POETS & WRITERS MAGAZINE. vol. 15, issue 5, Sep/Oct, 1987.
- POETRY NATION REVIEW 1, vol. 4.
- POUND, Ezra. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- . ABC da literatura. São Paulo: Cultrix, 1990.
- . *Os cantos*. Tradução de José Lino Grunewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- RUSSEL, Nye. "History and literature: branches of the same tree." In: Bremner, R. H. *Essays on History and Literature*. Ohio State University Press, 1966.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. *Pequenas seduções*. Porto Alegre: Sulina, 2002.
- . *Mistérios gozosos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- . *A raiz quadrada do absurdo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- . *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- . *Política e paixão*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- . "O desemprego do poeta". *Por um novo conceito de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1977.
- SCHAFF, Adam. *História e verdade*. Tradução de Maria Paula Duarte. Martins Fontes, São Paulo: 1995.
- SHAPIRO, H. ed., *Poets of World War II*. Library of America, 2003.
- SIMIC, Charles. "Notes on poetry and history." *The uncertain certainty*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1985.
- . "The metaphysician in the dark: an interview with Bruce Weigl." *American Poetry Review*, Sept-Oct, 1991, 5-13.
- . *Orphan factory: essays and memoirs*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.
- . *The unemployed fortune teller: essays and memoirs*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994a.

----. *Wonderful words, silent truth: essays on poetry and memoirs*. Ann Harbor: University of Michigan Press, 1990c.

----. *The Uncertain certainty*. Ann Harbor: The University of Michigan Press, 1985, 124-128.

----. *A fly in the soup: memoirs*. Ann Harbor: University of Michigan Press, 2002.

----. *Charles Simic in conversation with Michael Hulse*. London: BTL, 2002.

----. *Memory piano*. ANN Harbor: University of Michigan Press, 2006.

----. *Night picnic*. New York: Harcourt, 2001.

----. *Wonderful words, silent truth: essays on poetry and a memoir*. Ann Harbor: University of Michigan Press, 1994c.

STALLONI, Yves. Os gêneros literários. Tradução de Flávia Nascimento. Enfoques, Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

TODOROV, T. Os gêneros do discurso. Tradução de Elisa A. Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VENDLER, Helen. *Soul Says: On recent poetry*. Cambridge, Massachussets: The Belknap Press of Harvard University Press, 1995.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história*. 4 ed. Tradução de Alba Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Ed. UnB, 1998.

WELLECK, R. & WARREN, *A teoria da literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1976.

WIENEN, Mark ed. *Rendezvous with death: American poems of the great war*. Chicago: University of Illinois Press, 2002.

Writers on Writing. Disponível em <http://herecomeseverybody.blogspot.com/2005>

YOUNG, David. "Charles Simic's Classic Ballroom Dances." *Charles Simic: Essays on the Poetry*. Ed. Bruce Weigl. Ann Harbor: The University of Michigan Press, 1996, 164-171.

CHARLES SIMIC (POESIA)

SIMIC, Charles. *That little something*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers. 2008.

----. *Sixty poems*. Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 2007.

- . *My noiseless entourage*. New York: Harcourt, 2005.
- . *The voice at 3 A.M.: selected later poems*. New York: Harcourt, 2001.
- . *Jackstraws*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1999.
- . *Walking the black cat*. San Diego, New York, and London: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1996.
- . *A wedding in hell*. San Diego, New York, and London: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1994b.
- . *Hotel insomnia*. San Diego, New York, and London: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1992.
- . *The book of gods and devils*. San Diego, New York, and London: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1990a.
- . *Selected poems, 1963-1983*. New York: George Braziller, 1990b.
- . *The world doesn't end: prose poems*. San Diego, New York, and London: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1989.
- . *Unending blues*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1986.
- . *Austerities*. New York: George Braziller, 1982.

AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA (POESIA)

- Sant'Anna, Affonso Romano. *A implosão da mentira e outros poemas*. São Paulo: Global, 2007.
- . *Vestígios*. Rio de Janeiro: 2005.
- . *Poesia reunida*. Vol 1 & 2. Porto Alegre: L&PM Pocket. 2004.
- . *Os homens amam a guerra*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2001.
- . *O lado esquerdo do meu peito: livro de aprendizagens*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- . *A poesia possível*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- . *A catedral de colônia e outros poemas*. Ed. Rocco, 1985
- . *Que país é este?* São Paulo, Ed. Brasiliense, 1984.
- . *A Grande Fala do Índio Guarani Perdido na História e Outras Derrotas*. São Paulo: Summus, 1978.

ANEXOS

ANEXO 1. ENTREVISTA COM O POETA CHARLES SIMIC

Poetry in Times of Madness: an interview with Charles Simic

Charles Simic, claimed as a poet of major importance in USA, was born in 1938 in Belgrade, Yugoslavia. He came to America in 1956 and graduated from New York University in 1964. His first book of poems, *What the Grass Says*, appeared in 1968. Since then, Simic has published more than 60 books, including collection of poems, essays, a memoir and innumerable translations. In his poems, Simic explores families' memories, personal relationships, and public events. Professor at UNH since 1973, recipient of many awards, including the Pulitzer Prize for Poetry in 1990 with his collection *The World Doesn't End: Prose Poems*, and most recently the Griffin Poetry Prize in 2005, with his book *Selected Poems: 1963-2003*, Simic currently lives at Strafford, NH, with his wife Helen.

The interview that follows was conducted in the summer of 2006. My limits and obsessions – regarding to my PhD research – have certainly guided the questioning.

Professor Simic, since my focus is the interplay between history and poetry, I would like to start with your poems entitled “History”. In “History”, from *Austerities*, you talk about a very private action. How can you relate this private moment with history?

History is something else; it is a collective experience. History is what happens to everybody. The day Baghdad was being bombed at the start of the Iraq War, I had a toothache, my car wouldn't start. It's always like that.

So, history is related to the big events?

Right. History is what appears in history books—what they used to call, “march of events.” It is what happens outside of us. Today there is a horrible war going on in the Middle East, Iraq. Now Israel has been bombed, Lebanon... and here we are, sitting in New Hampshire, about to have lunch. So eating that apple is another private moment like that.

At the last stanza of this poem, you mention “the late World News and Weather.”

It goes back to the Vietnam War. It was a terrible experience. It was a long and horrifying war that was much more covered on television than the wars today. You could see every night scenes of carnage, of killing. So, it would be like you had a nice evening in town. Everything is beautiful, you come home and before you go to bed, you turn on the television, and see helicopters hovering above some people who are running, and they shooting them. So, there is a contrast, which is

always amazing, between a private life and the world out there. Then, later on, all these events make up something called history. Now you can have books of History on the Vietnam War and so forth. So, anytime you turn on the News, late News to check tomorrow's weather, sports scores, whatever, suddenly you are in a totally different world. It is this contrast that is behind this poem and behind many other poems, because to me, there is a constant astonishment.

Is that what you call “the monstrosity of my situation”?

Exactly. You have just put half of your pajamas, stretched the legs in your bed, turned on the television and have stopped to watch people being killed just hours before, bombs falling... Now they are very careful not to show any of all this stuff, because people will turn against the war. They censor images. But during the Vietnam War we could see it every night. It was terrible.

You were a witness of the war in your original country. How does this experience guide your work, specially your poems about history and war?

Well, I think I've learned some things. Not because I wanted to, but they were so obvious. As you know, I was three years old when the bombing started, and very quickly when I was young I realized – when the Americans and English started bombing in 1944 – that innocent people got killed. They were supposed to be bombing Nazi, but they kept missing them and killing innocents. What they hit were the slums, poor people indeed. You knew there was something wrong. So, I had endless little experiences like that. I don't think I would write about war the same way if I didn't have that experience of living under Nazi occupation, and then there was a civil war, everything else, and all that killing stuff.

And now these themes are a constant in your poetry, right?

Yes. Every time I look at wars I know that the innocents are being the price. I can imagine what it is like. A mother sends a boy to the grocery store, and there is a bombing raid. So, I look at wars in these different ways because of my experience.

You used to say that the kind of history you are interested in is the “history of unimportant events.” In my opinion, an obvious example of how this happens in your poetry is the poem you called “History” (Unending Blues). Do you agree that, in this poem in particular, you bring into history the histories of “the nobodies”?

Yes. It is about people who would never be mentioned. I was thinking about my mother. Whatever my mother did in her life, and she did a lot of things, no history book would ever mention her. So, for all practical purposes, she is not important and yet she represents countless other lives, people who are like her. I mean, people who would never be mentioned, who had their lives changed

drastically, dramatically by events that had nothing to do with themselves. So, that is the issue. That is my subject.

Could you talk about the line that opens the last stanza: “History loves to see women cry?”

Yeah, history has always made a lot of mothers miserable. Look at those figures, 100 thousand dead, 500 thousand dead, a lot of mothers crying. Their deaths make art, I say in the poem. If you look through Literature, Homer, Iliad, countless of other epics, they are all about battles, heroes, conquests, triumphs, but many women crying. In other words, their horror is the subject of epic poems and paintings. I have seen in Museums medieval instruments of torture the Spanish Inquisition used. They were beautifully made. There is a thing called “iron maiden,” which was fitted with sharp spikes. They put the person inside and then they close the thing and the spikes go in and pierce the body. The workmanship was exquisite, a true work of art. It was both pretty and terrifying. This is what the last part of that stanza is about.

In your essay “Notes on Poetry and History” you declare that the objective of the poet, in contrast to the historian’s, is to insist on “the history of unimportant events”. You say: “In place of the historian’s ‘distance,’ I want to experience the vulnerability of those participating in tragic events” (126). We can see that along many of your poems, but I would like to point out one in particular. In “Documentary” (A Wedding in Hell) we have two different points of attention: the media documenting the war drama through cinematographic images—“the fiery sky, towers of black smoke”—and the cliché “our tragic age.” Then there is a private drama of an unknown person. Can we assume that you juxtapose these two striking images to criticize the omission of the media and some poets that are more concerned with landscape than the suffering of anonymous people?

True. Someone looking through the rubble where their house stood, searching for something, while we listen to banal commentary.

In many of your poems about contemporary history, the TV is a recurrent theme. According to your interviews, TV images help the craziness of the modern world. You also mention that your recent poems about the nightmare of history are in part responses to the pressure that TV images. Can we say that the pressure of reality in contrast with the sense of unreality is the main subject of “Paradise Motel” (A Wedding in Hell)?

In the old days one had to go out and buy a newspaper. Now we can see all the latest news in our bedroom. You wake up perfectly happy in the arms of the one you love, turn on the TV and watch some horror that has taken place while you slept. There’s no getting away from it any more.

In the last stanza we have the idea of war and voyeurism. Do you think we are all voyeurs in the sense that we like seeing images of violence? Is it correct to say that people get used to watching bombs, mass killing and war? Do you think we are truly capable of assimilating what we see?

Good question. Sure, we like to see carnage. Think of all the violent films that are so popular. We watch them the way perverts watch child pornography and we get used to the violence. Still, real war is much worse than that. It is almost never shown. If it were, I don't think we would ever get used to it – but who knows?

Also, there are references to sensuality and eroticism, as well as to war, in all the stanzas. Can you talk about this confluence of ideas in the same scene?

That is pornography—seeing something that good taste ordinarily forbids and secretly enjoying it. I'm convinced that some of our politicians are voyeurs. When they see a city destroyed by our bombs they are as happy as if they've just masturbated.

In “True History” (Hotel Insomnia), you declare the impossibility of history to be totally true, and compare it to a “fly on a map of the world.” Would you like to comment on that?

An individual like that fly. I don't remember the poem well, but many of these poems in 1992-1994 were reactions to the wars in former Yugoslavia. I was writing a lot of political articles so I was following events very closely, and in some way re-living my childhood. I am seeing the same things again. When we look back at the past we see cultural monuments, beautiful things that were made, art and literature, but if you go to a library and go through those huge books of history, the amount of killing is just unbelievable. We find endless injustices, wars, and massacres of the innocent. So, when I speak of history I speak of that not-so-nice reality the monuments and works of art conceal.

Do you believe that, as poet, you are in a better condition to tell the “true history” than the historians?

A different kind of history. A historical event becomes believable when there is a witness. If there is someone there watching, the whole thing becomes real. So, I think poets serve that role; they witness or imagine what happens to individuals who find themselves trampled by history. If poetry cannot imagine when speaking of history what is happening to individuals, so it is just propaganda. That's the moving thing, the remembering, re-imagining somebody's life.

In “Notes on Poetry and History” you talk about this issue again when you affirm that “poets must, in spite of everything, give faithful testimony of our predicament so that a true history of our age might be written,” right?

Right. One of the most moving things that I heard when I was a young boy, you know, Germans were in Belgrade, the Russians were coming, there was a Civil War and an awful lot of fighting. I heard a history which broke my heart. It was the spring of 1945, I was just seven, much younger than your son, but I remember it until now. It was the last months of the war, there were so many weapons around; even young boys armed themselves to become part of one faction or another. The story was about a neighbor’s boy who was put under arrest by some older boys. They had stopped him and asked him for documents and he had none. He probably thought it was a joke, but they decided to take him to the headquarters some miles away. It was getting late and dark and the guards were already supposed to be home, so instead of taking the boy back, they shot him. They shot him, because there were so much shooting in those days and one more didn’t matter. I was pretty young myself, but the horror of it stayed with me. That madness! You can’t think how stupid, how mad it is! So, memories like that you just don’t forget. Older people talked constantly about atrocities and other horrible things that had occurred. I heard many such things and they certainly made me what I am.

You were always surrounded by these kinds of histories, right?

Yeah. There were several factions shooting at each other. Families were politically divided. In my family, a large family, some were pro-communists; some were royalists; some, like my mother, thought they were all idiots, and so on. So, there were divisions everywhere.

I would like to talk a little about “Prodigy.” In an interview with Michael Hulse, you said that “Prodigy” is “straight autobiography”. Why is important to tell things about yourself? How do you balance historical events and your personal experience?

Most of the times, I change things a lot in poems, I begin with something that happened to me, and then, at some point, I turn it into collective experience. But, in this poem, I didn’t have to change anything, because everything I said about learning to play chess is true. I think somebody asked the question, “When did you learn how to play chess?” So, I thought about and what I remembered is the poem. Then I recalled people being hanged from telephones poles, and my mother covering my face; the only new thing was the insight about the masters playing blindfolded against several players at the same time. In poetry too you have to remember what goes on, on different boards, at the same time. So, that’s how poetry comes in at the end. But everything until that point is factual. There was an ancient Roman graveyard very close, across the road to the house where I lived. There are no graves there anymore, but it was called that, Roman graveyard. So, in a very unusual

way, because I rarely ever do that, I stopped to the factual details, realizing that it would make a better poem than if I tried to add something from outside. It was very strange. I mean, the poem is often at the same time realistic, fantastic, and symbolist and who knows what else.

Besides being an autobiographical poem, can we say that this personal experience becomes a collective one in the sense that you interweave your history with the history of the Second World War? Is your “I” always plural?

I think that’s the hope. I mean, the hope of every lyrical poet is to make that “I” plural. I would like to talk a little more about the “I” in your poems. When I was taking your course, I remember you saying that the “1st. person pronoun is a great literary invention.”

Would you like to comment on that?

It gives the impression that we are listening to one person who is telling us something like: “I am walking... it is night... the streets are empty... I am alone...” and this is all true, despite the fact that the poet is most likely making it up. The “I” is the living voice. It makes the poet sound sincere. It draws us into the poem. Our attention is caught; we want to see what happens. Of course, most of that stuff is made up. Great poets are the world’s best liars. Catullus, Ovid and other old Romans who wrote endlessly about their love affairs, were, so the scholars tell us, stretching the truth. It doesn’t matter as long as they sound sincere. So, in that sense, it is a great invention, because the “I”, the first person pronoun always sounds real, but usually it cannot be.

Using dates seems to be a historian task. In “Prodigy,” as well as in many other poems, you include dates. Why including dates? What is their role in your poems?

I don’t use dates too often, but in Prodigy’s case, this kid is learning how to play chess at the very time the world is going to hell, so the date is important. He is in heaven playing chess and winning while all around him awful things are happening.

The idea of children being happy during such a terrible time, playing “during war” is constant in other poems. In “The Big War,” we have, “We played war during the war, / Margaret. Toy soldiers were in big demand” (The Book of Gods and Devils). Is that a clear reference to the war being part of the child’s routine?

Sure, we did that. There were bombings, and we all hid in cellars. The buildings had large cellars to keep coal, so, when the sirens sounded everyone would run out of their apartments and down into the cellar. Then, when it was all over, we’d step out into the street. We were living at the very center of the city in a small street with lots of kids. We’d play war... Rat-tat- tat... I remember an adult would go by, stop and say, “Children, what is wrong with you?” (Laughs) And we would

look at him like “Why is he saying that?” Some old man or some old woman would stop and say, “Oh! You poor, poor children with your war games...” and we’d look thinking, “What is wrong with them?” (Laughs).

How did you, at such young age, assimilate these horrible political and human realities into your consciousness? Once you told me that part of your poem “The History of Costumes” (Jackstraws) is autobiographical (“The second stanza is autobiographical. I was bombed in 1914 by Germans and in 1944 by the allies when I was a kid in Yugoslavia”). Did you realize what was going on historically at that time?

Not really. I mean, no. I knew the Germans were bad people (laughs), that the Americans were good, that the English were also good. Then, we had a Civil War, and there it wasn’t clear who was good and who was bad. But that’s the extent of it. I was too young.

Let’s move to The World Doesn’t End. I would like to talk about the 1st prose poem of this collection (“My mother was a braid of black smoke...”). In my understanding this is the scenario of a burnt-down city. How closely do you identify yourself with the speaker in this poem?

Very much. At that time women used to wear a lot of black since they were either going to funerals or mourning someone. On a windy day all those scarves, shawls and skirts would fly. It was like the smoke in the sky, rising above them in the burning city. This is a poem of sorrow, a lament for all those mothers.

You started the poem talking about a very protective mother, and the same idea is retaken in other poems, as in “Prodigy”: “I remember my mother / blindfolding me a lot. / She had a way of tucking my head / suddenly under her overcoat”. Can you talk a little about that?

That’s my mother. She did that. That’s very autobiographical. Grandmothers, mothers, they really saved us from harm. They did everything they could to protect us. Men were away, fighting the war or locked up in prison. It was up to the women to take care of the children. And they did. My mother used to grab me and pull me aside so I wouldn’t see something. And I would complain: “Hey, what is going on? Leave me alone, what are you doing?” But she knew this was something I should not see.

But you saw anyway?

Sometimes I did, but I pretended to her that I didn’t.

I've noticed that you play with the word "smoke" not only in this poem, but in many others, like "The History of Costumes," "Documentary," etc.

Yes, I've just realized that. In this prose poem, in particular, the smoke erases the people.

Can we say that it represents a ruined civilization? Also, can we say that the "smoke" represents the lack of clarity of your memory? In your memoir you declared: "It is dark ages I am describing now, things that happened forty years ago. My memory is so poor that everything looks badly lit and full of shadows."

Yes, the events that were so important in my life occurred when I was between the ages of 3 and 8. Nobody has a very good memory of that time. But, smoky ruins were my world. Ruins and smoke. I can still smell the smoke. I didn't realize to what degree it is in the poems, but I can see why it would be there.

I'm intrigued with the last lines from the poem, "The high heavens were full of little shrunken / deaf ears instead of stars." Can you comment on them?

That implies that no one hears in heaven. All the suffering, all the pleadings are ignored.

In two other poems you say: "I am the last Napoleonic soldier. It's almost two hundred years later and I am still retreating from Moscow"; "He held the Beast of Apocalypse by its tail, the stupid Kid! Oh beards on fire, our doom appeared sealed." Are you suggesting that, more than a half century after the Second World War, history repeats itself?

Exactly. "I am like a Napoleonic soldier, who is still retreating..." In East Europe, people not only remember History, they are still living it. They speak of events that occurred 100 years ago as if they had happened yesterday. Theirs is a magic realist world view. So, yes, history repeats itself since nobody ever learns from History. In every family, going back as far as they can remember, there's some kind of misery, destruction, migration, exiles, some kind of displacement caused by war. In New England, two hundred years may go by without anything unusual happening to a family. In the Balkans, Russia, Poland, it's endless slaughter, So, if you ask someone about their great-grandfather (laughs...) they'll probably tell you how he was shot or hung from a tree.

In my reading of these poems, I argue that their central point is that man is by himself and his destiny is to repeat ad infinitum the same tragedies and dramas. So, I guess you agree with that.

Yes, you are right.

You just talked about “displacement.” I guess this is another word you use a lot. You often talk about “displaced persons.”

That was the official name we had, when we got to the West. We were called “displaced persons.” But, that started years before. My family, from both father side and mother side, originally came from further south of Belgrade. They came from Montenegro and northern Greece about three hundred years before my birth, pushed north by wars, poverty and hunger. The population was either killed or they themselves escaped, went to some place else. So, in their sensibility, in their family history, they regarded themselves as exiles. My family is like that. So, that is in the blood and I use that very often.

Are the lines “Another century gone to hell – and what for? Just because some people don’t know how to bring their children up!” a critique of our society?

(Laughs) Well, it is a joke. I mean, you think like “why didn’t the parents of these so-called world leaders give them a good spanking once in a while?” (Laughs)

The image of “The Beast,” reappears in other poems. In “Haunted Mind,” you say “the Beast of War / Licks its sex on TV” (Wedding in Hell). Could you talk about this combination of biblical references and current elements in your work?

That is a kind of phrase that is not used much anymore, “The Beast of War.” I think it comes from the Bible. I never read the Bible much so I can’t say. The biblical references I use are the ones that are in popular usage, without me doing it consciously.

Who or what is “The Beast of War”?

“The Beast of War” is a mythological monster. A merciless, wild thing whose breath is fire. When it rages, it cannot be controlled. It bothers everything, apocalyptic, horrible, animal. That idea is an old one, and I am simply using it again and again.

You usually talk about the “the fury of imagination” in your essays and interviews. What does that mean?

Imagination free of all inhibitions like in the paintings of Hieronymus Bosch.

Is this particular characteristic —“the fury of imagination”—what differs a good war poem from another, or a good war poem from a historical account?

A good war poem must convey something of the experience of war. It must, either overtly or subtly, convey the violence, the human tragedy. A historical account can be vivid, have the qualities of an epic poem, but the war poem I try to write is on a much smaller scale.

A poem that comes to my mind every time I think about the “fury of imagination” is the poem “Two Dogs,” (Book of Gods and Devils). That frightening scene – a soldier kicking a poor, little dog violently, and then the dog flying. Could you comment on this?

This happened in the fall of 1944 in Belgrade, a couple of months before Russians liberated the city. I described what I remembered: the silly dog getting entangled in the feet of the marching Nazis. I thought of myself, of all of us, we were all like that dog, being where we shouldn't be and getting kicked so hard we flew.

Without documents (the great events, the great men, the great battles) we do not have history. As a poet, what are your documents? Do you do any kind of historical research for your poems?

The poet is someone who remembers and pays attention to what happens around him. I read newspapers, I read books about what goes on in the world, but I have never done research to write a poem. The things just simply come back from what you know. The other day I read something about Lord Jeffrey, the man who founded Amherst, Massachusetts, the town where Emily Dickinson came from, that I may one day use in a poem. It turns out this Lord Jeffrey Inn used to give Indians blankets in which people suffering from smallpox were wrapped, so he may infect them. The Indians had no immunity whatsoever. So, they died like flies. And he was, supposedly, a Christian, a profoundly religious man. You read something like that about an idyllic little town, and you think: Oh my God! It's unbelievable what human beings will do to each other!

I've noticed you keep writing notebooks. What is the relationship between your notebooks and the published poems?

They are just notations. It is just something that I do all the time, because I don't really sit down and take a white piece of paper and write. No, I am always scribbling notes.

And do you go back to them when you are writing a poem?

Yes, I do. And then, at some point I just give them to the library because I am not interested in them anymore. I've always done that. The New York Public Library, in New York, has some of my earliest ones, before I started giving them to the Library at UNH.

Speaking of social protest, the poet W. H. Auden has said, “I do not think that writing poems will change anything.” Many people disagree with him, and you are one of the poets who, over the last years, have written many poems about social injustices, particularly about war injustice. Do you agree that the situation is worse now than it has ever been? What do you feel, at this point, a poet can do?

These are two questions difficult to answer. I mean, was it worse in the nineteenth century than today or fifty years ago? I have no idea really. The world is much better for many more people today and it is also much worse. You just have to read about Africa. Even here in the United States we have so much poverty. I don't think a poet can do very much about it. The poet can touch some individual, but rarely masses of people. I remember during the Vietnam War there were a lot of poetry readings against the war in the Vietnam. They had a momentary effect on the crowd, but they were not good poems. They were like political editorials. I think that photography, movies, films make a greater impact. So, I would assign a modest role to poetry. I disagree with Auden. Poetry does make something happen but that is difficult to calculate since it has to do with individual human beings.

Asked about this issue by Santos, you declared "The world is mean, stupid, violent, unjust, and cruel. What do you say to that? And you must say something. A poet who ignores the world is contemptible."

I still agree. (Laughs)

Then you add, "I find the narcissism of so much recent poetry obscene." Have your feelings softened at all towards those poets?

No (Laughs). Well, I mean, yes. I think I must have mentioned this sometimes in class but, Emily Dickinson did not write about our Civil War even though so many young people from Amherst died in that war. But do I think she is a lesser poet? No, I don't. I mean, I'm always thinking, "Poets, pay attention to injustices, pay attention to what goes on in the world!" But, then if some poet doesn't and still writes great poems, can we really complain?

Wallace Stevens, in "The Noble Rider and the Sound of Words," argues that "in times of violence, the imagination must abstract, evade, and resist the pressure of reality." What do you think?

I think I would say the opposite. I would say the imagination must confront the pressure of reality. Not to evade, face it.

In your essay "Notes on Poetry and History" you declare that your subject is really poetry in "times of madness." Could you elaborate on this?

Well, this is the kind of world we live in. I have a poem that is going to come out in The New Yorker next week. It is called "Madmen are running the world." Look at these train bombings in India. It seems to me that just writing about trees, birds singing,... is fine, but in the background

there is always something else going on. I mean, there is always that madness around us. Some madman is planning how to start the war of civilizations.

How well do you remember the 9/11 tragedy? Did you change your tone after that?

I didn't change it, but it made even more intense my feelings that we live in a nut house. I remember that day and the days after incredibly well. We got a call from my daughter. She said, "Turn on the television; a small plane has just hit the World Trade Center." We turned it on and we watched the moment when the two towers collapsed. Later on, I had to take my dog for a walk, and we went down to the lake. It was Tuesday, a beautiful day, the water was calm; it is again, the juxtaposition. My daughter's birthday is on September 27th, so we went to a restaurant in Hampton, on the beach. It was Saturday, six o'clock, the restaurant was open, no one was inside and the streets were empty. We walked down to the sea, nobody there either. It was spooky. It was like two weeks after the tragedy and still no one brings oneself to go anywhere. In late September, it gets dark early. There's always sadness about summer ending but this was even more melancholy. We ate without any joy. I was very, very moved. I have a poem, "Late September." One did have the feeling something was ending and something awful beginning. So, that event just told something that I did not want to be reminded of, that I knew but did not wish to be reminded of.

Maysa Cristina Dourado.

Universidade Federal do Acre – UFAC / Predoctoral at Universidade Estadual Paulista – UNESP.
Sponsored by CAPES.

ANEXO 2. ENTREVISTA COM O POETA AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA

Esta entrevista foi realizada durante o ano de 2008. O tema insistente de quase todas as perguntas é o tema da pesquisa de doutorado ora apresentada – a representação da guerra na poesia lírica.

De um modo geral, a lírica privilegia temas mais ligados à essência do poeta, aos sentimentos amorosos, à natureza humana, enfim. No caso da sua poesia, mais especificamente no poema “Os Homens Amam a Guerra”, que é meu objeto de pesquisa, há uma preocupação com um tema que sempre foi tratado por outro gênero, o épico: a guerra. De que maneira o senhor enxerga essa relação?

Alguns críticos ensaístas têm mencionado o lado "épico" de minha poesia. Anazildo Vasconcelos, p.ex., tem um livro inteiro analisando isto na poesia atual brasileira, inclusive considerando "A grande fala" e outros textos. Antonio Holfeldt refere-se a uma "anti-epopéia" e assim por diante. Há evidentemente pertinência nessas e outras observações. Quando escrevo, enquanto poeta, não me preocupo - nem devo - com essas categorias que são acadêmicas e pedagógicas.. De resto aquelas classificações que E.Staiger faz sobre o lírico e o épico me parecem pertinentes. No épico, trata-se de um sujeito de utilidade pública, um eu coletivo, ou, um "nós" sob a máscara do poeta.

Os movimentos de guerra, na contemporaneidade, são retratados com uma fidelidade cada vez maior. As mídias, com maior ênfase, numa tentativa de “colocar” o espectador no centro do conflito, buscam mostrar as batalhas numa perspectiva em que o olhar desse seja capaz de captar com maior nitidez “todos os lances”, garantindo uma maior veracidade e, conseqüentemente, uma maior aproximação com o real. De que maneira o senhor acredita que sua poesia “capta” esse “real”, e qual o compromisso que ela, sua poesia, assume com o homem/leitor?

A poesia se prende ao essencial, não ao apenas episódico, e quando narra um episódio tenta ver nele a sua singularidade, ou seja, um movimento que tecnicamente é a metonímia: o particular pelo todo. Assim é que um poema curto pode sintetizar toda uma batalha, ou um poema longo como a *Iliada*, sendo descritivo, pormenorizado, mas sendo poesia, pode ter a resistência que o jornal não tem. Fora isto, a linguagem poética, por ser mais metafórica, alusiva, é contundente.

De acordo com Charles Simic, a poesia diz mais sobre a natureza humana do que qualquer outra forma de arte. Em uma de suas entrevistas, ele declara, “[p]oetry is a place where all the fundamental questions are asked about the human condition. As for our age, the world has never been a more complex place. God is dead, we say, but our TV preaches talk to him all the

time. Such contradictions are everywhere. Our situation is impossible and therefore ideal for philosophers and poets.” Qual a sua visão disso tudo?

Discordo quanto a privilegiar a poesia em relação às outras artes, cada uma tem sua especificidade, e não é gênero que decide isto, é a competência pessoal do artista. Posso sentir coisas diante de um mural ou de uma cantata, que não sinto diante de certos poemas, ou sentir num texto de Homero o que certas obras chamadas de “contemporâneas” não dizem. Quanto à nossa época e os meios de comunicação você pode ver essa crônica que, por coincidência, publiquei nesta semana, sobre os “altares” eletrônicos que temos em casa. E pode explorar isto com o fato de que o primeiro trabalho que publiquei- “O desemprego do poeta” (1962) tratava dessa tensão sobre como achar nosso lugar na história e em nós mesmos. Acho nossa época muito rica em contradições e mal-entendidos. A chamada pós-modernidade é uma nebulosa que os mais argutos já dissiparam. O verdadeiro artista deve saber lidar com as aparências e essências – como diz a metafísica, ou, como diz a modernidade, deve saber surpreender as estruturas atrás do caos. O artista, um bom poeta, produz uma metáfora epistemológica de seu tempo. É uma pedra de toque. É neste sentido que Aristóteles dizia que a poesia é mais densa, reveladora e autêntica que os tratados de história.

Ainda para Simic, os poemas são uma tentativa de entender a origem de tanta violência, enxergar suas conseqüências, exorcizar seus demônios. Você também os considera dessa forma?

Um poema é a expressão da perplexidade. Talvez ele não explique as coisas, mas torna o autor e o leitor menos solitário. Não é à toa que o nosso Mário Quintana dizia que quem escreve um poema salva um afogado. Claro, o primeiro afogado é o próprio poeta. Num poema meu antigo eu disse:

"Sou o guerreiro
a palavra a seta
o objeto a meta.
O guerreiro solta a seta
e no alvo se completa."

O senhor concorda que é flagrante a decisão de uma poesia que questiona temas a acerca da existência e das atitudes humanas em seus poemas? Estou pensando no seu último volume de poemas, Vestígios (2005), mais particularmente no poema “Algo está já em movimento”, do qual extraio as seguintes estrofes: “É assustador pensar/ que a essa hora o terrorista/ armou a bomba no carro/ ou no corpo e olha as pessoas/ que passam/ esperando o momento/ de a vida alheia detonar.// Algo está em movimento/ e não há jeito de estancar./ A isto uns chamam de sorte ou azar/ A isto os gregos chamavam de tragédia”.

Em toda minha obra, você encontrará elementos que mostram que sou inapelavelmente um homem do meu tempo e que tem a noção, ao mesmo tempo, da transcendência do presente. Como botei na

epígrafe de minha tese sobre Drummond, leia aquela frase de Eliot: “o grande poeta ao escrever sobre si mesmo, escreve sobre seu tempo”.

Durante o período da ditadura militar no Brasil, a classe intelectualizada e militantes de oposição foram alvos constante da repressão. O senhor também foi alvo dessa repressão? Se foi, como aconteceu e de que forma o senhor acha que isso marcou sua poesia?

Naquele época eu estava saindo da Faculdade de Filosofia. Havia terminando o curso de letras neolatinas e fui convidado para lecionar na própria faculdade. Vinha de uma experiência como estudante. Havia participado do "Violão de rua", antologias com poemas socialmente participantes, organizada por Moacyr Felix, pela Civilização Brasileira. Eram livrinhos que eram vendidos aos milhares nos sindicatos, entre os estudantes. Na ocasião, a rigor, só dois estudantes participavam dessa antologia, eu e o Capinam, que depois tomou o rumo da música popular. Todos os demais eram poetas reconhecidos. Lembro-me que no lançamento da coleção, numa grande festa na UNE, no Rio, sentei-me ao lado de Vinicius de Moraes, Paulo Mendes Campos, Geir Campos e outros. Era um mascote. E como membro do Centro Popular de Cultura fundei o CPC de Minas, etc. Mas nunca fui de partido político. Minha formação religiosa me vacinou contra todo tipo de política. Mas participava das atuações políticas, escrevia, ia a debates, etc. Quando surgiu o golpe de 64 tive que me recolher, queimar livros e papéis, que não eram nada demais, apenas precaução, como se fazia na época, por causa do clima de terror reinante. Como o clima no país estava difícil, tentei ir para os Estados Unidos, em 1964, mas a polícia política me impediu de sair do Brasil. Só consegui isto no ano seguinte com algumas artimanhas. Nos Estados Unidos, na UCLA (1965-67) tive a revelação de outro mundo: participei de marchas contra o Vietnam, perambulei por *San Francisco* no tempo dos “*love in*” e “*teach in*”. Era um tipo de participação possível. Tenho inclusive vários poemas sobre a guerra do Vietnam dessa época e sobretudo a parte de minha poesia sob o nome de “Poesia (inter)calada” tem poemas sobre essa divisão de estar em duas culturas tão opostas. alias, Talvez eu seja o poeta brasileiro que mais tem poemas sobre os Estados Unidos e meu pasmo diante dessa realidade. Depois daquele período, voltei ao Brasil e em 1968 vivi aquelas peripécias da repressão no Rio, trabalhando no Jornal do Brasil, no Departamento de Pesquisa chefiado pelo futuro seqüestrador do embaixador americano- Fernando Gabeira. Participei daquelas passeatas, das reuniões, enfim, de tudo o que minha perplexidade via. Relatei algo sobre isto em *Que país é este?* e *A grande fala* - as vivências de uma geração. Tendo ir lecionar na PUC, RJ em 1970 e aí organizar a pós-graduação tive momentos de confronto com o período mais árduo da ditadura, que foi o período Médici. Dar aulas nesse tempo era estar exposto a algum aluno infiltrado que te denunciaria. Sempre boatos. Felizmente a PUC era bem liberal, o que me permitiu realizar a Expoesia em 1973, que foi considerada pelo SNI como o movimento cultural mais subversivo do ano, pois reuni uns 600 poetas. Outra coisa semelhante foi ter trazido o Michel Foucault para

conferências naquela universidade. Isto era um verdadeiro ato de guerrilha diante do sistema. Sempre atuando no campo literário, organizei para o *Jornal do Brasil* o “Jornal de poesia”, um suplemento que saía mensalmente, na gestão de Alberto Dines, e tinha lá uns poemas que funcionavam como recados ao regime. Mas era um período, em como digo em alguns poemas, via amigos serem presos, ter notícia de mortes na guerrilha ou em embates na própria cidade. Pelas cidades havia sempre um cartaz escrito “Procura-se” com retratos de pessoas que haviam convivido comigo e que tomaram o caminho do confronto armado. Eu nunca acreditei nessa utopia, nesse desespero, por isto guardei distância e não me envolvi.

Como o senhor reconcilia a história e as formas de guerra com a sua poesia? Eu estou particularmente interessada pelo tema de violência que aparece em alguns de seus poemas, por exemplo, “Poema para Medgar Evers”, “Epitáfio Para o Séc. XX” e “Poema da Guerra Fria”. Em sua opinião, qual o motivo desse tema ser tão recorrente?

Acabamos de sair de um século mortal e mortífero. Morte de Deus, morte da história, morte do homem, morte da arte e quase a morte da morte. Nesse sentido, o vasto cemitério em que a teoria perambulou como um zumbi entre o sentido e o não-sentido, complementa a maior e mais devastadora orgia de sangue, destruição e guerras de que a história já teve notícia. Teorizar jubilosamente sobre a morte de certas categorias pode não fazer jorrar sangue no papel, mas justifica a morte onde quer que ela esteja. Dentro da morte da arte aprofundando-se o extermínio, efetivando a “solução final”, passou-se a falar de morte do romance, morte da música, morte da poesia, morte da dança, morte do teatro, morte dos gêneros, morte do autor. Este foi um período marcado pela tanatomania. Pode-se fazer uma tanatografia e até se constituir uma disciplina, a Tanatologia, tanto que a morte ocupou espaço dentro da vida. Mas dentro do cemitério niilista, depois de tanta *insignificância*, sinais de vida surgiram enfrentando a entropia e reencontrando a estrutura do caos. Alguns falam que “uma nova gnose está em gestação”, outros se referem à “nova agenda”, ou em “remapear”, “reemoldurar(*reframing*)”, “refundação”, até em novo “reencantamento” da arte.” Estamos regressando da inspeção ao nada. A tela branca, o teatro sem ator e sem texto, a escultura invisível, a música do silêncio, a literatura sem palavras, a filosofia como jogo de linguagem, não satisfazem mais a nossa fúria de procurar o símbolo até pelo seu avesso. Estamos entediados com símbolo do não-símbolo. Com o símbolo “dessimbolizado”. Por isto, há quem fale da urgência da “ressimbolização”. Afinal ainda não se conseguiu negar que somos animais simbólicos. Até os que tentam negar isto o fazem através de símbolos.

O senhor poderia falar da dimensão histórica em alguns poemas seus, como por exemplo, no poema “11.9.2001”, também da coleção Vestígios (2005).

Cada dia que abro os jornais vejo como esse “11.9.2001” é profético: os Estados Unidos estão em decadência, uma ruína progressiva. .

Podemos afirmar que o final do poema “Os Homens amam a Guerra”, existe uma indignação ético-religiosa do poeta frente a um mundo mergulhado em guerras? Qual a relação entre seu passado como evangélico e sua poesia?

Desconstruído todo o elemento mítico-antropológico que a religião me deu, ficou na verdade o sentimento ético: a responsabilidade social, a responsabilidade para com o semelhante, o sentido de comunidade e a urgência de ações modificadoras. Embora possam achar estranho, afirmo que a poesia pode modificar e melhorar uma vida.

O senhor poderia falar um pouco a respeito da simbiose entre o sagrado e o profano na sua poesia, em particular neste poema em particular?

Você sabe que existe uma vasta bibliografia sobre isto na antropologia. Até na lingüística e na psicanálise Freud mostrava como termos opostos, tipo branco/preto teriam a mesma origem, apesar de Benveniste discordar. Aquela coisa que grandes santos foram antes grandes pecadores - São Paulo, Santo Agostinho, etc. A mesma ambigüidade na questão da androginia, sobre a qual tratei em “O canibalismo amoroso”, destacando o componente erótico e místico na duplicidade/unidade masculino-feminino. É a mesma ambigüidade entre o limpo/ sujo, que faz com que nos festivais primitivos se utilizem fezes e urinas no processo de purificação dos crentes. Enfim, o poema lida com os tênues e confusos limites entre vários pólos opostos que é possível citar em dois paradigmas contrários e complementares.

Ainda sobre este poema, o senhor está preocupado com os elementos formais do verso? Da estrofe? Do poema como um todo? E qual é a relação entre as tendências formais e o que você tentando dizer no poema? Eu tento estabelecer aqui um elo entre o seu discurso – apoiado em dualidades semânticas, como se as próprias palavras estivessem em luta – e os elementos formais na sua poesia.

É evidente a preocupação formal: na rima interna e externa, no corte do verso, nas aliterações e uma série de efeitos surgidos espontânea e inconscientemente e que o analista pode surpreender. Explore isto.

Na minha leitura do poema, percebo que o senhor você joga/brinca com a forma de várias maneiras. Uma delas é o tamanho e o recuo utilizado em algumas estrofes. Gostaria de falar um pouco a respeito da 12ª estrofe. O travessão é considerado um indicador de confirmação de linha, no entanto o verso “– é o seu par. Os homens amam o belo” não está destacado das

demais. Este verso seria uma continuação da linha 43 ou não? Ainda, os últimos versos dessa mesma estrofe: “Nada mais sedutor/ que Cristo morto na cruz.” é destacado no poema por ser a única linha que apresenta o maior recuo. Você poderia falar um pouco a respeito?

Uso o travessão como se um ator, ou um coro estivesse interferindo na cena ou então para dar uma noção de quebra ritmo como no samba de breque, uma espécie de contra-tempo. O espaço em branco no poema moderno é um tempo musical, antes e depois de Mallarmé.

Com que poema o senhor responderia a seguinte pergunta: *Que país é este?*

Toda minha obra gira em torno dessa questão que é o título de um de meus livros. E como disse em *A grande Fala do Índio Guarani* e em outros textos, às vezes é mais importante formular uma questão corretamente do que achar a resposta. A maioria das dúvidas e becos sem saída na ciência e na nossa vida vem não da ausência de respostas, mas de perguntas mal colocadas. É preciso aprender a perguntar. E a arte é essa grande pergunta.

Maysa Cristina Dourado.

ANEXO 3. ARTIGO ENVIADO VIA E-MAIL PELO POETA CANADENSE TODD SWIFT

We lie in bed and listen to a broadcast from Cairo, and so on. There is no distance. We are intimate with people we have never seen, and, unhappily, they are intimate with us. – *Wallace Stevens, The Noble Rider and the Sound of Words (1951)*¹⁰⁹

As the world strained to hear, the networks became the story. It was just past noon in Paris. A reporter for Agence France-Presse, the French news agency, was monitoring a routine radio broadcast from Cairo describing a military parade attended by Egyptian President Anwar Sadat and other dignitaries. Suddenly a cacophony of explosions, machine-gun fire and anguished screams jolted him upright in his chair. Then, just as abruptly, the radio fell ominously silent. – *Janice Castro, Time Magazine (October 19, 1981)*¹¹⁰

PART ONE: AN INTRODUCTION

Thirty years after Wallace Stevens' lament in his essay "The Noble Rider and the Sound of Words" over the "extraordinary pressure of news" – which brought a "reality" that was "spiritually violent" for "everyone alive" (a reality the poet "must abstract" by "placing it in his imagination")¹¹¹ – another broadcast from Cairo reported the assassination of Anwar Sadat, and with it, the termination of at least one possible "road map for peace".

Fifty years later, September 2001 saw a series of powerful broadcasts from America (and the Middle East), that marked a watershed in global "spiritual violence" for everyone alive, as Osama bin Laden's airline pilots (people that arguably Americans had never before "seen" or listened to) became unhappily all too "intimate" with us (the West) and provided a shocking dose of "reality".

If ever the mind has needed "protection" from a "violence without" it could be now, as George W. Bush's War On Terror is re-inaugurated in early 2005, with a "nobility of rhetoric"¹¹² which conflates freedom with fire, and leaves many in the world cold.

If any reader of the first two hundred words of this essay should feel uncomfortable with the mixing of genres – that is, the discussion of contemporary geopolitics and mid-twentieth century American poetry – they would not be alone. It is a curious aspect of human thought that two of the most ancient subjects for philosophical consideration, Poetry and Politics, have been both conjoined and heatedly disengaged from each other for the last few thousand years of "civilized" discourse, both in the academies and the streets. This paper wishes to briefly consider several representative interventions regarding this dialectic of poetry-politics.

The author of this paper¹¹³ is not, let it be admitted, an entirely disinterested party to the proceedings, but instead, has in the past been an active agent on the side of "political poetry". I am the editor of "100 Poets Against The War" – a series of electronic books disseminated on the world wide web¹¹⁴ starting in January 27, 2003, and downloaded tens of thousands of times since then; in March 2003, the Internet books were re-edited by myself and published in a standard book form by

¹⁰⁹ Wallace Stevens, 'The Noble Rider and the Sound of Words', in *Poetry In Theory: An Anthology 1900-2000*, ed. by Jon Cook (Oxford: Blackwell Publishing, 2004), pp. 257-267 (p. 261).

¹¹⁰ Janice Castro, *Time Magazine*, 1981,

{<http://www.time.com/time/archive/preview/0,10987,924964,00.html>}, [January 20, 2005].

¹¹¹ *Stevens*, pp. 257-267.

¹¹² *Stevens*, pp. 257-267.

¹¹³ This paper could in some ways be read as a manifesto.

¹¹⁴ See www.nthposition.com.

the Cambridge, UK press Salt, under the same title¹¹⁵. I was also editorial co-ordinator for the US-based “Poets Against The War” movement in 2003. During this time of global anti-Iraq-war protest I organized protest readings in Washington DC, Los Angeles, New York, Seattle, Austin, Boston, Oxford, London, Paris, Toronto, Montreal and Berlin.¹¹⁶

I do not intend to delve into the matter of these now-historical events in much depth. They do however provide something of a background to the question, central to this current paper, “what is the relation between poetry and politics?”, if only because it was striking to me then, as now, how often the issue was introduced, and too-simply resolved, by journalists and other commentators by reference to W.H. Auden’s infamous “For poetry makes nothing happen: it survives/ In the valley of its making...”¹¹⁷.

Auden’s actual and more ambiguous position (which should be clear to anyone who notes the second half of the statement: “it survives”) will be addressed below. Suffice it to say that my reply was, at the time, that the act of disseminating poetry with “a message” was in itself “a way of happening” via the act of bearing witness to opposition to the Blair-Bush axis of aggression, and that it was far too early to claim that nothing had happened due to our “poetry” – though admittedly, and to the glee of some, those in the PAW movement¹¹⁸ had failed to “stop the war”.

The aptly-named J. Bottrum, of *The Weekly Standard* provided a long, often derogatory critique of protest poetry, which in many ways represents the standard arguments for those who do not believe that poetry should be politically engaged. It concluded:

In our poets against the war, you can perceive Vietnam envy, gleeful adolescent ill-manners, and straightforward political partisanship. But none of that entirely explains the *desperation* to make themselves matter as poets - even if the cost is writing what they must know doesn't matter as poetry, even if most of the verses collected by Swift and Hamill are attempts to prevent the emergence of a world in which poetry matters.¹¹⁹

Meanwhile, a recent editorial in *Poetry London*¹²⁰ took the position that “not since the Vietnam war has there been such a cause for political poetry” – providing examples from Auden (the “nothing happens” of course cited), Neruda, and Rukeyser. The editorial then posed a series of relevant questions:

Why do we not write more political poetry? One of the reasons is that it’s particularly demanding - the difficulty of creating work that is never less than poetry, while avoiding the clichés of journalism, propaganda and rant. The poem’s power must come out of memorable images and language comparable to that of, say, elegies and love poems. Why write it? To provide antidotes to the spin excreted by the White House, Downing Street and media. And because the poet feels it is necessary.

¹¹⁵ See for instance: <http://www.guardian.co.uk/antiwar/story/0,12809,885536,00.html>

¹¹⁶ This poetry peace movement was widely documented by the news media, such as BBC, CNN, Reuters, *The Times*, *LA Times*, *Globe & Mail* and *Le Monde*.

¹¹⁷ W.H. Auden, ‘In Memory of W.B. Yeats’, in *The Norton Anthology of Modern Poetry*, 2nd edn, ed. by Richard Ellman and Robert O’Clair (New York: W.W. Norton and Company, 1988), pp. 742-743 [p. 743].

¹¹⁸ The 2003 version of Poets Against The War was started by American poet and editor Sam Hamill in a globally transmitted email message sent out on January 19, 2003. The name and idea for the movement was inspired by the earlier anti-Vietnam movement, which saw poetry readings and other protest events featuring poets such as Adrienne Rich, Robert Lowell and Allen Ginsberg.

¹¹⁹ J. Bottrum, ‘The Poets vs. The First Lady’, *The Weekly Standard*, February 17, 2003, {<http://theweeklystandard.com/Content/Public/Articles/000/000/002/228qjtzx.asp?pg=2>}, [January 20, 2005].

¹²⁰ Scott Verner, ‘Editorial’, *Poetry London*, Issue No. 48 Summer 2004, {<http://www.poetrylondon.co.uk/edits/edit48.htm>}, [January 20, 2005].

The subject of this essay, then, is not only an “academic question”. So-called “political poetry” is being written, published, and widely distributed – and is broadly popular – at the start of the 21st century, in a way that it has not been, at least in English, since the Vietnam era – and before then its heyday might arguably be the 1930s.

Given this near-cyclic aspect (becoming popular every 30-40 years) of political poetry, the ongoing, alternative and sometimes vehement belief that it should never be written *at all* is perhaps curious – as if pro-picnic editorials continued to be written against rainy days. Still, there is something, in some poetry critics, some poets, and some poetics, that does not like the beast known as the “political poem” and will not stop until such a creature is tracked down and eliminated¹²¹. The rest of this essay hopes to illuminate both sides of this argument, by turning to certain poets, and poetic theories, that address the subject of politics and poetry.

PART TWO: SOME DEFINITIONS AND ANALYSIS

Poetry and politics always has been and still is ... a disagreeable and sometimes bloody theme, clouded by resentment and servility, suspicion and bad conscience.
– Hans Magnus Enzensberger, *Poetry and Politics* (1962)¹²²

“Poetry” and “Politics” are the two words, or ideas, which form the boundaries of this inquiry. It is not mischievous or idle to conjoin them – many have done so. Together, they form the title of an essay written in 1962 by the German poet Hans Magnus Enzensberger, which will be discussed below; the title of C.M Bowra’s study of poetry between 1900-1960 (these dates form the sub-title) is *Poetry and Politics*¹²³ and the introduction to Tom Paulin’s *The Faber Book of Political Verse* (1986) opens with the sentence: “We have been taught, many of us, to believe that art and politics are separated by the thickest and most enduring of partitions.”¹²⁴ Later on, Paulin makes it clear that by “art” he also means more specifically “poetry”. So, poetry and politics.

One of the debater’s tricks – and surely the analytic philosopher’s – is to attempt to narrow the problem at hand to one of simple definition of terms. Certainly, the temptation to define the terms “poetry” or “politics” in such a way as to render the poetry-politics dispute tautological is strong (as in, “poetry is all writing which is or is not political” would be one such attempt).

However, it is also the case that, at least according to Adrian Leftwich, “debates about its [Politics] proper definition and the scope of its subject matter are themselves political”¹²⁵; this potentially lethal paradox extends to our current concern, if one applies the above and says: “debates about Poetry’s proper definition and the scope of its subject matter are themselves political.” Both are interesting claims, and problematic. For, if, following from what we know of politics (that it is ultimately about the question of the exercise of power¹²⁶), then surely it seems possible to contend that any debate about the possible political scope of poetry is political. Of course, this without even entertaining ideas of (poetic) language being inherently ideological (as so many post-structural cultural critics suggest) or considering that the very acts of editing, publishing and marketing poetry books in a capitalist society are political to some (often very considerable) degree (if only in terms of whose voices are heard, and whose are not)¹²⁷.

¹²¹ Since a political poem can represent any political position, such antagonism cannot simply be said to be the result of one side’s political bias – if so, they could always respond with a poem of their own; no, it must extend deeper than that, as we shall see.

¹²² Hans Magnus Enzensberger, ‘Poetry and Politics’ in *The Consciousness Industry*, trans. by Michael Roloff (New York: The Seabury Press, 1974), pp.62-82 (p. 63).

¹²³ C.M. Bowra, *Poetry and Politics: 1900-1960* (Cambridge: Cambridge University Press, 1966).

¹²⁴ Tom Paulin, ‘Introduction’, *The Faber Book of Political Verse*, ed. by Tom Paulin (London: Faber and Faber, 1986), pp. 15-52 (p. 15).

¹²⁵ Adrian Leftwich, ‘Thinking Politically: On the politics of Politics’ in *What Is Politics?*, edited by Adrian Leftwich (Cambridge: Polity Press, 2004), pp. 1-22 (p. 2).

¹²⁶ Leftwich, pp. 1-22.

¹²⁷ The ideas in this paragraph are so generally accepted now among “leftwing” thinkers that it is hard to suggest exact references, but certainly my earlier readings in Roland Barthes, Fredric Jameson, Michel

Sophistry aside, it does seem that in this wrangle the world (at least the one in which such issues ever matter or are discussed) boils down to three positions:

- a) poetry and politics are compatible, if only some of the time;
- b) following from the “a position” then, “political poems” can be written – and more so, should be written;
- c) poetry and politics are incompatible, and following from this “not-a position”, then “political poems” cannot or should not be written.

Position A is not strictly-speaking deontological, but merely ontological, describing more or less the state of the world as it is, not should be. It is Positions B and C that are directly opposed the one to the other. They both present an ultimately ethical (or at least political) belief or argument – that something should or should not be done. The matter is complicated by the fact that, while those who seek to defend Position B may openly justify their stance according to an ethical or political stance (“it is right to do so” i.e. to write a poem opposing an unjust act such as an illegal war or an unfair government law), those who defend Position C may do so from an aesthetic perspective (“political poetry is bad poetry and we don’t like bad poetry”) as opposed to an ethical one such as “political poetry may lead to justice/political change and we do not want justice/political change”.

From this analysis, we can see that, from the start, those who believe in political poetry, and those who abhor it, may be arguing from very different platforms: to debate Justice is not, to all people, to debate what is Beautiful (or Sublime).¹²⁸ Is it to debate what is Noble?

Actually, both Position B and Position C likely share a sub-position that they would not perhaps recognize: namely “we don’t like bad poetry” – it is just that those who believe in political poetry do not consider it to be poor writing in the first place. In this sense, the main lines of antagonism can be boiled down to the following true-or-false propositions, which both sides seek to resolve:

- 1. Political Poetry *is* Badly Written Poetry.
- 2. Political Poetry Brings Political Change.

Proposition 1, properly, is the domain of those who study and write poetry, as it relates directly to what a “good poem” (as opposed to a badly-written one) might be. Proposition 2 is mainly of political interest, as it deals with the outcome or likely effect of any poem aimed at change, from the most mild of protests, to the most radical of interventions.

Those who focus on Proposition 1 – of course – tend to hold to Position C. Those who focus on Proposition 2 hold to Position B. Those who hold to Position A (my position, incidentally) think that both Propositions 1 and 2 can, at various times, be “false” – but never both at once.

It is to be noted here that Auden’s phrase “poetry makes nothing happen” is concerned with Proposition 2, and thus does not, in fact, invalidate political poetry on aesthetic grounds, unless one is to believe (rather improbably) that there should be a third proposition: Only Good Poetry (i.e. non-political) Makes Things Happen.

As this paper is directed at poets and poetry theories, it will focus, in its third and fourth parts, on Proposition 1, which has been, post-Plato, a fertile ground for disagreement. It is to be noted, also, that Plato does, in fact, fear that Proposition 2 is the case – that poetry can alter, to its detriment, the

Foucault and Julia Kristeva provide some of the insights indicated here. One instance of clear-cut ideological bias in poetry publishing is somewhat amusing. On the back cover of *The Bloodaxe Book of 20th Century Poetry* edited by Edna Longley (Highgreen: Bloodaxe Books, 2000) it says: “there is no place here for the poet as entertainer, cultural spokesman, feminist mythmaker or political commentator.” Doesn’t sound much like the 20th century I know.

¹²⁸Longinus, ‘On The Sublime’ in *Classical Literary Criticism*, trans. by Penelope Murray and T.S. Dorsch (London: Penguin Books, 2004), pp. 113-166.

political landscape, of his ideal city. His concern, surely, in *The Republic* is to defend the Political World, more so, at least, than to guarantee better poems¹²⁹.

Meanwhile, for Wallace Stevens: “the role of the poet is not to be found in morals”¹³⁰ – by which we can also (arguably) mean ethical or political positions – but rather that “above everything else, poetry is words”.

I take him to mean by this that “morals/politics” and “words/poetry” pertain to different levels of human, civilized concern, and that the poet who wishes to do his or her job as well as they can should not be concerned with anything but words – even if such words, shall we say ignore or in fact make worse the moral/political level. This is the “fiddling while Rome Burns” argument – but in reverse – that a great violinist can only – should only - play, even as the moral world, Plato’s City, is in decline (as in his “bombings of London”¹³¹).

In short, Stevens’ extreme Proposition 1 presents us with Formula W: Poetry = Language; Language ≠ Politics. In this Formula W, it is the violence and reality of the political world, the “extraordinary pressure of news”¹³² in fact, that Poetry Language must do everything it can to counteract with its lend-lease of a “supreme fiction”. News is never Poetry Language that the poet can use, except as a force to escape from, perhaps the propulsive force that drives the poet towards the Noble. There is, then, a second Formula, Formula W2: News ≠ Nobility. It can be argued, as we will see Adrienne Rich do, that writing out of “News” – the contingent political world or her “historical continuity” – is not simply “grinding a political axe”¹³³ but in fact provides exactly the source language for further poetic development.

In other words: Can Poetry Language also (even sometimes) = News Language, that is, the historical, contingent language of the “bombings of Montreal or Toronto”¹³⁴? Could Stevens’ Poetry Language ever also be that of Rich’s? Is there, in fact, not one set of words for poetry, but perhaps, many, or multiple, words? Is the News, then, but another Supreme Fiction, another Poetry waiting to happen?

PART THREE: POETRY AND/OR POLITICS

Campaign in poetry. Govern in prose – *Mario Cuomo*¹³⁵.

How often is it possible to hear two reasonable and charismatic political leaders, each representing their party (and each opposed to the other) supply convincing descriptions of the world, each of which, if true, would entirely invalidate the other?

There occurs an anxiety of eloquence, for such excess amounts of “noble rhetoric” cannot long sustain the burden of truth that is placed upon them: Utopia cannot be White and Black, X and Y, Finite and Infinite, and so on. In this story, then, politics is the art of telling lies or truths more beautifully than others.

So it is when coming to the literary battle over the relationship between poetry and politics. Can both of the following authors be telling the truth?:

... the expression “political poem” becomes suspect to the point where it is no longer of any use. Everyone knows he imagines what it means, but on closer examination we find that it is applied almost exclusively to writings serving the ends either of agitation or of the establishment... the results can be classified under battle songs and marching songs, poster rhymes and hymns, propaganda chants

¹²⁹ Plato, ‘Republic 10’ in *Classical Literary Criticism*, trans. by Penelope Murray and T.S. Dorsch (London: Penguin Books, 2004), pp. 40-56.

¹³⁰ *Stevens*, p. 264.

¹³¹ *Stevens*, p. 262.

¹³² *Stevens*, p. 261.

¹³³ Adrienne Rich, ‘Blood, Bread and Poetry: The Location of the Poet’ in *Poetry In Theory: An Anthology 1900-2000*, ed. by Jon Cook (Oxford: Blackwell Publishing, 2004), pp. 504-513 (p. 510).

¹³⁴ *Stevens*, p. 262.

¹³⁵ See {<http://www.basicquotations.com/index.php?cid=7>} [January 21, 2005]; note, sometimes attributed to President Richard M. Nixon as well.

and manifestoes in verse... either they are useless for the purposes of those who commission them or they have nothing to do with poetry.¹³⁶

Many people dislike the notion that poetry can have any connection with politics and think that, even if we extend politics to cover a whole range of public events, it stands in awkward relation to poetry, that its incursions are usually unsuccessful and often deplorable, and that its influence defiles an otherwise pure art. Yet public themes have for centuries been common in many parts of the world and the unconscious avoidance of them is more often the exception than the rule.¹³⁷

In some ways, the first quote, from Enzensberger, resembles the position of *The Weekly Standard* quoted above; and the second, from Bowra, is similar to that of the *Poetry London* editorial previously cited. That is, the first quote is didactic and even derisive, and considers the “political poem” to be basically another term for either propaganda (if effective) or dreadful verse; whereas the second position seems to hold out the possibility for at least some poetry to rise above the expectations of its detractors.

It seems hard to reconcile both versions of the story: that political poetry has “nothing to do with poetry” and that such poetry has likewise (from Homer, through Dante, down to Hardy, Mayakovsky, and Edith Sitwell’s critique of the Atomic Bomb¹³⁸) “for centuries been common in many parts of the world”.

There are many ways to resolve a dispute. One way is to speak plainly. Enzensberger’s depiction of the relationship between politics and poetry is a thoughtful polemic, while Bowra’s is a factual survey. Both statements below can be made without necessary contradiction:

- X. Many poets have written political poetry in the last thousand years.
- Y. The language used in political poetry is either:
 - a) politically ineffective or;
 - b) effective propaganda, disqualified from being poetic language.

We know Proposition X is verifiably the case, since any reader is able to provide examples of such poems (Paulin’s anthology has 466 pages of such work, from Dante to Holub). With Proposition Y (Enzensberger’s claim) we are back in the territory of our two earlier propositions, 1 and 2 – one aesthetic, the other regarding political efficacy (“things happening”).

Enzensberger argues that the very factors that would result in making a “political poem” (that is, a battle song, poster rhyme, chant, national anthem, etc.) effective as propaganda would in fact render them non-poetry. This is the other side of Stevens’ extreme Position 1. For Stevens, Poetry Language is not moral, not about news, the impinging world. For Enzensberger, Political Language cannot be poetic. In both cases, the claim is about the quality of language required to make a poem.

For Stevens, the flaw in the News Language – the language of cities being bombed – is that it exerts too much reality-pressure. For Enzensberger, the problem is one of “power-pressure” – *power corrupts poetry, absolutely*, could almost be his slogan. This is because poetry and politics are separate “historic processes” – “one in the medium of speech, the other in the medium of power”.

The forces that make poetry evolve through history – its styles and modes – may be contrary to those of politics – and may occur in quiet – that is, the best poets may be conservative homebodies, not progressive radicals; whereas, the forces that drive politics are founded in power relations incompatible with poetry.¹³⁹

¹³⁶ Enzensberger, p. 77.

¹³⁷ Bowra, p. 1.

¹³⁸ Bowra, p. 65.

¹³⁹ Enzensberger, pp. 81-82 (for two previous paragraphs).

This claim, that poetry and politics are historical processes that occur in different and dialectically opposite mediums (power versus language) is disputed by Tom Paulin, as we shall see in a moment. Let me suggest a more convoluted critique of Enzensberger's argument beforehand.

I would argue that there are indeed various mediums, of which speech/language and power may be two. However, both are also the dialectical negation of the other, as well – that is, language constitutes being to the extent that it permits or delimits the exercise of certain linguistic, expressive prerogatives – just as power (and its right-hand man ideology) equally goes to shape language; indeed, what else is propaganda, but language under the thumb of power?

That is: the histories of power and language criss-cross often, are complex, incestuous and perhaps even creatively related, in a much less austere and impoverished way than Enzensberger can admit. Is it not, for instance, thinkable, that the toxicity of some political slogans could be effectively used to spice up the language of poetry? Auden, Brecht, Pound and Charles Bernstein come immediately to mind, as poets who appropriate the remnants, the debris, of political history – its language remnants – to strong modernist and later post-modernist effect (pastiche and play).

Tom Paulin, in the introduction to his anthology of *Political Verse*, confronts the perceived problem of the political poem head on: "The poet who elects to write about political reality is no different from the poet who chooses love, landscape, or a painting by Cézanne as the subject for a poem. The choice of a political subject entails no necessary or complete commitment to an ideology..."¹⁴⁰

For Paulin, then, the poet who decides to write a political poem is not choosing, as in Stevens, a different kind of language (News, morals, bombings, radio from Cairo, and so on) or a different set of power relations, as in Enzensberger. Politics is not a language, but a subject. Indeed, not only is it merely one more from the subject-kitty (love, landscape, French paintings) but the poet need not even be ideologically committed to any political ideals espoused in the poem, as if bad faith were but one more Yeatsian mask to try on.

This is tempting, but perhaps too easy a way out of the dilemma we have noted above. Certainly, with Paulin we are not in the realm of Proposition 2 – there is no need for his sort of political poem to "make anything happen" when it needn't even be ideologically-driven or sincere (in a sense *could* be as phoney as much campaign rhetoric). As regards whether (re: Proposition 1) political poems can be well-written: well, why not? If the poet can write a good love poem, why not a good anti-war poem?

Paulin's blithe and somewhat trivializing claims about political poetry remind me of the lion tamer who stuffed and mounted his savage animal in order to render it safe for public performance: you get the head, but no roar. Let us look more closely at the notion of "subject" and the notion of "commitment" here.

It does seem to be true that politics may be regarded as a subject. Take for instance one of the anthologized poems, W.H. Auden's "Letter to Lord Byron"¹⁴¹. The trope of the poem is that Auden is directly corresponding with Byron, in a style reminiscent of Byron's own *Don Juan*, and imagining what if George Gordon were in fact a citizen of the British Empire in the late 1930s.

A political poem, once taken as a subject, necessitates two things at least, that all literary subjects, it seems to me, require: apt language or reference, and treatment of theme – in this instance, language that makes reference to either political theory, or political actors or events; and some attempt to discuss or play with ideas generated by such language.

So it is that Auden's poem give us, among others: "data"; "Status Quo"; "John Bull"; "Ypres"; "Disney"; "tax collector"; "private secretary"; "Security"; Teutonic/ Führer-Prinzip"; "Oswald's call"; "The Pope"; "modern warfare"; "United Front"; "Empire"; "Pax Romana"; "Athens murdered Socrates" and finally "rigid nation".

It seems hard to imagine a political theme or topic or public figure not included in this wide-ranging poem. Surely, the language in Auden's poems is exactly the kind that Wallace Stevens

¹⁴⁰ Paulin, p 15.

¹⁴¹ Paulin, pp. 368-373.

would argue is *not the sort* poets should use to push up against the pressure of News (the real) and achieve Nobility (or some form of artifice escape).

If Formula W was rewritten by the Auden of this poem, to be Formula WH, it might be: Poetry = News. That is, the poem exists, like a stylish picnic hamper, to be packed with as many clever, contemporary and relevant linguistic goodies as possible.

This is one way of saying that Paulin's idea of the innocent selection of the political subject is in fact the central problem with the subject – the selection necessitates public themes and familiar language that, as Enzensberger would have it, smacks of the slogan, the anthem, the chant. Of course, Auden's poem is jaunty and brilliant to a contemporary reader's ears, and largely inoffensive, since the choices being forced upon the actors in the poem – to side with or against the British fascists in late but pre-war 1930s England – are no longer before us; the controversy is dead, but the poem, as an historical (satirical) document, lives on. It seems hard to claim that, in this instance, the use of political language, political words, has made it a bad poem. Perhaps contemporary anti-war poems with words and phrases such as “War On Terror” or “embedded” or “weapons of mass destruction”, poems like the Irish poet Kevin Higgins' satire on George W. Bush swallowing a pretzel¹⁴², will one day be read with the same disinterested enjoyment.

But what of the commitment? Can it be the case that political poems may be written without any ideological motivation, as simple copy-book exercises? This returns us to the idea of definitions forming the final answer to this dispute. If a political poem is simply a public statement on a public theme, without any commitment, it is hardly the sort of political poem anyone is likely to be concerned with opposing in the first place, much like an invisible swastika is unlikely to offend the eye.

Or is this the case? It is assumed that the sort of public poems written by the British Poet Laureate on royal occasions do not flow from passionate commitment, but from professional duty, and yet they are still regularly mocked for their inherent (because political) mediocrity.

Enzensberger believes that the time for any poem being written for or against any public figure is long gone¹⁴³, though we may still address poems to private figures, such as friends, loved ones, or the local butcher. No more poems for Hitler, Kennedy, Nixon, Blair, Bush or Sadat; or the Queen, presumably.

Paulin's dismissal of ideological commitment as an essential ingredient for the political poem seems a backdoor-way of indicating what is, in fact, still ultimately the political poem's gravest sin: at heart, it *is* ideologically driven. The fear is not, as we have seen above with Proposition 2, that the poem may actually overthrow a royal family or end a poll tax, but that it may get written badly, since ideology and commitment are assumed to (somehow) blind the poet with partisan rage.

As *Poetry London* says: “the clichés of journalism, propaganda and rant” must be avoided. Here we can turn to Paulin and rightly ask – and what of the love poem? Need it not avoid its own genre-clichés as well?

We have seen what words political poetry might use – and it has seemed to be within the realm of the “good poem”. Now we must consider the idea that it is, in fact, something about the “desperation” (following Mr. Bottum) of the commitment, that renders such language more likely to become mere cliché, mere rant: dangerous.

PART FOUR: AUDEN AND RICH

I know I learned two things from [Yeats'] poetry, and those two things were at war with each other. One was that poetry can be “about”, can root itself in, politics. Even if it is a defence of privilege, even if it deplores political rebellion and revolution, it can, may have to, account for itself politically, consciously situate itself amid political conditions, without sacrificing intensity of language. – *Adrienne Rich, Blood, Bread and Poetry: The Location of the Poet (1986)*¹⁴⁴

¹⁴² See the e-book “100 Poets Against The War” at www.nthposition.com for this and other recent political poems.

¹⁴³ *Enzensberger*, pp. pp. 65-74.

¹⁴⁴ *Rich*, p. 507.

In our age, the mere making of a work of art is itself a political act. So long as artists exist, making what they please and think they ought to make, even if it is not terribly good, even if it appeals to only a handful of people, they remind the Management of something managers need to be reminded of, namely, that the managed are people with faces, not anonymous numbers, that *Homo Laborans* is also *Homo Ludens*. – W.H. Auden, *The Poet and The City* (1962)¹⁴⁵

It is curious that Auden, whose ironic later stance towards political poetry is thought to be well-known, is, in the quote given above, able to say about poetry “even if it is not terribly good” it should still be encouraged, and is inherently political in a useful way (reminding Management of something they need to know); whereas Adrienne Rich, who is thought to be, of the two, in her later work far more “politically active” or engaged, still needs to affirm that political poetry can be made without “sacrificing intensity of language.”

We here return to the split (our two propositions from above) between “good poetry” or Poetry Language and (political) efficacy. Rich seems to argue that political poems can in fact retain their linguistic intensity – words worthy of Yeats. Auden could care less about such quality control: let the poet play, and let the playing be the fly in the ointment that irks the leader and the technocrat of the modern age – and don’t bother if the poem is not “terribly good”.

In Auden’s insistence on the significance of *Homo Ludens*, of play, we get another version of Enzensberger’s idea¹⁴⁶ of the new kind of permissible political poem, the *not-political poem*, which is small-scale, personal, and not directed towards grand themes (it seems worth noting that both poet’s essays were written and/or published in 1962, the year of the Cuban Missile Crisis, when the world faced mutual annihilation).¹⁴⁷

It seems at least arguable that both poets (deeply familiar with Marxist writing and practice), by withdrawing either to fields of low-key play or personalist, even meditative, attention, are, pre-ecological poets: at any rate, the economy or environment (the field) in which they see future poetry with a social purpose occur is one that is neither strident or necessarily “well-made” – there is a homely quality to both projects (and of course Auden wrote more and more of the idea of home as he grew older).

For Rich, by the time that Vietnam, a few years later, had become a central concern for her person and her work, no such playful, quietist position is possible, though she acknowledges the feminist credo that “the personal is political”¹⁴⁸. Rich writes:

As part of the movement against United States militarism and Imperialism, white poets ... were writing and reading aloud poems addressing the war in Southeast Asia. In many of these poems, you sensed the poet’s desperation in trying to encompass in the words the reality of napalm, the “pacification” of villages, trying to make vivid in poetry what seemed to have minimal effect when shown on television.¹⁴⁹

This quote yields much that is worth noting. First, the word “desperation” again – though, not this time from someone aiming to critique anti-war poets, but rather to celebrate the extreme seriousness of their linguistic challenge and poetic calling in the given historical context of napalm, and other horrific war crimes against innocent civilians. More to the point, in direct contrast to Wallace Stevens, here it is the words that need to “encompass” more reality – more napalm, more bombing, more broadcasts from distant places – not less.

¹⁴⁵ W. H. Auden, ‘The Poet and the City’, in *Poetry In Theory: An Anthology 1900-2000*, ed. by Jon Cook (Oxford: Blackwell Publishing, 2004), pp. 378-384 (p.383).

¹⁴⁶ *Enzensberger*: poetry’s “political mission is to refuse any political mission and to continue to speak for everyone about things of which no one speaks, of a tree, a stone, of that which does not exist.”; pp. 81-82.

¹⁴⁷ See for instance {<http://odur.let.rug.nl/~usa/P/jk35/cuba/cuba01.htm>}, [January 22, 2005].

¹⁴⁸ *Rich*, p.510.

¹⁴⁹ *Rich*, p. 510.

For Rich, the poet's perceived challenge is not to escape the pressure of News (the television images of the war in this case) but to find a way for her words to do such news proper justice. There is a more than casual inversion here, in the shaping of the concept of the poet's duty to language, and history. Properly, Rich's Formula, Formula A is, News = Poetry (hopefully). The poet can only strive to achieve the "linguistic intensity" required to convey what is must be like to be burnt alive by napalm.

For Rich, such a poetic project is clearly both personal, and adequate to the pressures of the historic moment, but hardly, as in the case of Auden, merely playful; in the case of Enzensberger, removed from writing directly to power and its agencies; or in the case of Paulin, potentially non-committed. Rich provides perhaps the first fully acceptable (because full and open) model we have come across in this paper, for the contemporary "political poems". It will:

- a) Attempt to engage with the political-historical subject with encompassing and intense language;
- b) It will directly refer to and critique militarism and imperialism, that is, speak to power; governments and officials;
- c) It will be fully committed to its cause, personally and publicly.

This, more than Paulin's anodyne and apologetic model, seems to be the sort of political poem that actually threatens those who are in the habit of being threatened by such things. And, ironically (and in negation of my earlier claims and analysis) it inverts the primacy of our earlier Propositions 1 and 2. For, Rich's Model of Political Poetry does not concern itself, anymore, with the issue of whether the political is bad for poetry, but whether the poetry is worthy of the political – instead, the efficacy, the activist desire for praxis that makes something happen – is all.

Given that Rich's desire is not for a noble poem in Stevens' sense – but a poem fully engaged with what could be called the Supreme Reality of the historical process of news, or news about war, imperialism and so on – it seems that the very idea of what makes a poem a "good poem" is under attack, at least re-evaluation. It is hardly enough, it seems to me, to say, as Auden does, that "Poets are, by the nature of their interests and the nature of artistic fabrication, singularly ill-equipped to understand politics or economics".¹⁵⁰ Surely this is an emotional expression masquerading as a statement of possible fact. On closer inspection, it is weak. Firstly, let us address the phrase "the nature of their interests".

This assumes, incorrectly, that poets share, through all time and history, an identical nature and consciousness, which is not exactly credible, given the multiple roles and qualities that various poets continue to exhibit through time – and is exactly the sort of position which would annul Rich's Poetry Membership before she (and many other women and post-colonial writers) got in the front door. More directly, it assumes that whatever else a Poet might Be, they are not intelligent enough (unlike politicians) to understand politics; this seems absurd, and one hopes that Auden is being (as he often can be) ironic here – for in a democracy (let alone a tyranny), what citizen can be said to be ill-equipped to represent their own political interests?

The idea of the "nature of artistic fabrication" is of more interest. It returns us to what seems to be a fundamentalist position, a stumbling block, a view shared, in some way, by all the poets studied in this paper: the nature of poetry, its words (language) and the making of poems, when coming up against the rough grain of the world (news, broadcasts, bombings, napalm, reality) stumbles, and is supremely challenged by the political subject.

For Stevens¹⁵¹ (and *The Weekly Standard*) the conclusion is clear: the political poem is ultimately not a noble poem, and will fail to achieve the highest aims and purposes of poetry. For Auden and Enzensberger, such linguistic and historical challenges demand new models for the future poem engaged with social concern. For Paulin, such challenges are mimized, but clearly add the fizz that

¹⁵⁰ Auden, p.382.

¹⁵¹ On a personal note, while I disagree with Wallace Stevens on some issues, I rarely if ever disagree with his poems.

makes such works – often satires – potent and worth reading in the first place. But for Rich, and other committed poets, the difficulty is overcome in the full acceptance of the need to engage with the flow, process, noise, and yes, violence, of the News, the historical, the contingent, the world of broadcasts from Cairo.

PART FIVE: CONCLUSION

Not that it is not possible to have a poetry which consciously seeks to promote cultural and political change and yet can still manage to operate with the fullest artistic integrity. – *Seamus Heaney, The Redress of Poetry (1995)*¹⁵²

In the end is at all about the fear that the language used to “encompass” this historical flux might become too passionate, too desperate, as if the seas of the real world were all-too-rough for the poets who sail on them to survive and swing around to the mastered shore of dispassionate, calm and noble eloquence? Perhaps, the very idea of the “political poem” is simply that of the poem which is not objective, in T.S. Eliot’s sense. Perhaps the fear of the politics in poetry is the fear of decorum being mishandled, and civility and proper diction, smashed. In this sense, it is not the content or the aim of the poetry which is the problem, but the methods the political poet must go to, to attempt to take the unnatural elements of napalm and gruesome war-time brutality (and other instrumental government uses of torture and violence) and “encompass” them with linguistic intensity. One does not need to be Edith Sitwell with her Atomic Bomb to believe that poets are capable of approaching the full range of the world’s objects and subjects and replying to them all in a poem – with Heaney’s “fullest artistic integrity”. It may even be the case, given the possibility that the political and personal are identical, that any poet who chooses to write out of her own experiences, her place in society, history, and the world, is speaking as nobly as she need do, in order to make poems that speak well, adequate to her own requirements, and the needs of those she chooses to represent. In this sense, and as, yes, the Internet provides extraordinary access to different communities to communicate their writing, their politics, both locally and globally, all future poetry will become increasingly political – and no harm done.

BIBLIOGRAPHY

Bowra, C.M., *Poetry and Politics: 1900-1960* (Cambridge: Cambridge University Press, 1966)

Cook, Jon, ed., *Poetry In Theory: An Anthology 1900-2000*, (Oxford: Blackwell Publishing, 2004)

Dorsch, T.S. and Murray, Penelope, trans., *Classical Literary Criticism* (London: Penguin Books, 2004)

Ellman, Richard and O’Clair, Robert, eds, *The Norton Anthology of Modern Poetry*, 2nd edn, (New York: W.W. Norton and Company, 1988)

Enzensberger, Hans Magnus, trans. Michael Roloff, *The Consciousness Industry* (New York: The Seabury Press, 1974)

Leftwich, Adrian, ed., *What Is Politics?* (Cambridge: Polity Press, 2004)

Paulin, Tom, ed., *The Faber Book of Political Verse* (London: Faber and Faber, 1986)

Swift, Todd, ed., *100 Poets Against The War* (Cambridge: Salt Publishing, 2003)

¹⁵² Seamus Heaney, ‘The Redress of Poetry’ in *Poetry In Theory: An Anthology 1900-2000*, ed. by Jon Cook (Oxford: Blackwell Publishing, 2004), p. 571.

ANEXO 4. "O JOGO DA GUERRA"

Affonso Romano de Sant'Anna

Essa guerra lá no Afeganistão me levou a reler um clássico que não pode faltar em nossas estantes- "Homo Ludens" de Johan Huizinga (Ed. Perspectiva). O livro surgiu sintomaticamente aí nos princípios da Segunda Guerra Mundial (1938) e seu autor achava que tinha algo a adicionar as clássicas definições do ser humano como *homo sapiens* e *homo faber*. O homem não seria apenas aquele que raciocina, nem apenas o que fabrica, mas também aquele que joga. Assim, estuda o *homo ludens* em várias manifestações, mostrando como a linguagem é um jogo, como as organizações sociais são um jogo, como o direito, o conhecimento, a poesia, a filosofia, a arte e a guerra são formas lúdicas que utilizamos para nos expressarmos.

Hoje nas escolas de guerra existem sofisticados programas de computador simulando situações de conflito e batalhas. São os jogos de guerra, cuja versão juvenil aparece nos *video games* e em antigos jogos infanto-juvenis onde se usavam cartelas, mapas e dados. Dir-se-ia, portanto, que as estratégias tentam ver em representações simuladas, todas as possibilidades do combate.

Antigamente era um pouco diferente.

Havia até qualquer coisa de jogo realizado num estádio. Assim como o juiz dá início à partida, depois de verificar que todos os jogadores estão corretamente em campo, dois generais chineses antigos - Tsin e Ts'in postaram seus exércitos um diante do outro. À noite, um mensageiro de Ts'in foi avisar a Tsin para se preparar: "Não há falta de guerreiros nos dois exércitos! Convidamos a que nos batamos amanhã!".

Contudo, os guerreiros de Tsin perceberam que havia medo na voz e no olhar do mensageiro, e que no dia seguinte seria fácil dizimar os inimigos. Por isto, o exército de Tsin não querendo empenhar-se numa batalha desigual e desonrosa, amanheceu na vigília, mas imóvel, enquanto o exército adversário se dispersava sem lutar.

Conta Huizinga baseando-se no historiador Nitobe, que "um príncipe japonês Kenshin, que estava em guerra contra um outro príncipe chamado Shingen, soube que um terceiro senhor feudal, embora não estivesse em conflito aberto com o príncipe Shingen, havia cortado o fornecimento de sal deste último. Em vista disso, o príncipe Kenshin ordenou a seus súditos que enviassem sal ao inimigo, exprimindo seu desprezo por essa luta econômica através das seguintes palavras: - Não combato com sal, e sim com a espada".

Quando eclodiu o conflito Estados Unidos - Afeganistão, repetiu-se uma coisa antiquíssima: os duelos de injúrias, as invectivas e vitupérios, as fanfarronadas e insultos. Bush não tinha outras alternativas logo depois do impacto. A primeira reação foi verbal, havia que erigir palavras sobre os escombros do WTC. Isto ainda continua tanto em Bin Laden gravando messiânicas entrevistas dentro das cavernas, quando nas respostas do Secretário de Defesa Hunsfeld.

Já os porta-vozes do Taliban e mesmo os islâmicos a favor de Bin Laden, vociferando da Indonésia ao Paquistão, assemelham-se, tanto quanto os soldados americanos que inscrevem mensagens e palavras nos seus foguetes, aos guerreiros antigos que se aproximavam do portão inimigo contando-lhe as tábuas com um chicote nas mãos.

Os exércitos, ritualisticamente, se gabam de suas forças. Tanto os americanos com suas "bombas inteligentes", quanto o taliban calçando um descanelado tênis em pleno inverno. E a palavra "gabar" deve ter alguma coisa a ver com um termo germânico antigo "gelp", "gelpan" ou o "gaber" francês. Gabar-se, insultar o outro, é um jogo. É já uma guerra psicológica. Pensa-se até que essas fanfarronadas têm o mesmo papel dos antigos arautos portando mensagens e desafios.

A óbvia e estrutural relação entre jogo e guerra, em tempos de paz, é visualizada semanalmente nas batalhas entre torcidas rivais. Elas se desafiam e se agridem. E algumas guerras reais foram resolvidas como se resolve o embate entre duas equipes. Sintomaticamente Maomé, além de líder religioso era comandante militar. Sintomaticamente, Bin Laden, que mistura religião e guerra, nasceu como Maomé na região da Arábia Saudita. E faz parte da história guerreira de

Maomé o desafio que três de seus guerreiros lançaram a três inimigos, para que resolvessem entre eles um conflito mais amplo.

A tradição islâmica tem episódios reveladores sobre o que se chama *munafara*, ou seja, um desafio, uma disputa que carece de um juiz para dizer qual parte tem razão. Bons tempos aqueles em que levados os contendores a um tribunal islâmico, os juizes recusavam-se a condenar este ou aquele, sentenciando simplesmente que eles eram “dois loucos cheios de más intenções”. Ou então, como entre os esquimós, quando os conflitos entre as pessoas era resolvido por num concurso de tambor onde cada um apenas xingava o outro ritmicamente.

Imagine, em nossos tempos, quando não se pode sequer abrir um envelope que nos chega, tal o medo do antraz, e em que a guerra bioquímica virou alarmante realidade, imagine que houve um tempo em que ludicamente “os senhores da guerra na China antiga costumavam trocar jarros de vinho, que eram solenemente bebidos em meio a reminiscências de um passado mais pacífico e protestos de mútua estima. Saudavam-se reciprocamente com os mais requintados cumprimentos e reverências, e davam armas uns aos outros”.

ANEXO 5. "GUERRA, SÍMBOLOS E RITUAIS"

Affonso Romano de Sant'Anna

Essa guerra em torno de Bin Laden, antes de ser guerra espirrando sangue, estilhaçando corpos e aleijando consciências, é uma batalha de rituais e símbolos.

Sempre foi assim. Imperadores e generais em outros tempos, preparavam grandes banquetes na véspera da batalha. Comer e lutar. Comer o outro e/ou morrer. Na primeira semana após o desabamento das torres do WTC e de parte do Pentágono, os Estados Unidos começaram mobilizar o imaginário da população através de uma série de rituais, cuja função era dupla: aglutinar os cidadãos atônitos e servir de catarsis para a perplexidade.

O primeiro ritual consistiu em mobilizar um símbolo nacional - a bandeira. Embora nem precisasse, porque nos momentos de catástrofes nacionais os símbolos nacionais ressurgem do inconsciente coletivo, o governo recomendou que as pessoas portassem, acenassem, exibissem seu amor ao país através de bandeiras. Resultado: o estoque de bandeiras teve que ser mil vezes repostas. Lojas, automóveis, edifícios, roupas e até mesmo nos campos de esporte, imensas bandeiras foram desenroladas em momento de consternação e reafirmação patriótica. Uma foto, entre tantas, poderia ser destacada: aquela da bandeira erguida por bombeiros sobre as ruínas do WTC, como se fossem aqueles soldados americanos numa ilha no Pacífico na Segunda Guerra Mundial.

A isto somou-se a necessidade de expressar os sentimentos de revolta, esperança e vingança através de vários hinos, além do hino nacional. A vocação protestante para entoar músicas socializadoras da fé, num tom militante e marcial, teve impecável performance nos templos, estádios, colégios e fábricas. A Bolsa de Valores, templo do capitalismo- "in God we trust"- abriu sua sessão com cânticos de fé na América e no mercado. Esse tipo de ritual iria expandir-se por todo o mundo e na maioria dos países ocidentais e em vários orientais as pessoas das mais diferentes religiões foram às igrejas. E em algumas dessas igrejas o hino americano soou religiosamente. Dir-se-ia que o espaço cívico, o espaço econômico, o espaço esportivo foram religiosamente imantados. Não estranha que o presidente americano tivesse começado a falar em "cruzada" contra os bárbaros e infiéis, assumindo a retórica da "guerra santa".

Os rituais continuaram. Visitar as ruínas do WTC para Bush, Clinton, Giuliani, Chirac ou para qualquer líder, passou a ser um ritual necessário. Ali, o Calvário, ali, a Meca da indignação. Aquele lugar ganhou macabra sacralidade. Lugar do sacrifício, da imolação. Era dali que deveria surgir a resposta, a ressurreição. Por isto, Bush foi lá cumprir o ritual discursando sobre os destroços, prometendo sobre as ruínas, a vingança e a destruição dos inimigos. E quando dias depois foi ao Congresso para discursar como líder da cruzada americana, entre outras coisas emblemáticas, ostentou o escudo que a viúva de um bombeiro morto lhe ofertou, dizendo como o imperador romano- "In hoc signo vince", com esse símbolo vencerás.

Poder-se-ia dizer ainda que, num desses dias, quando muitos cidadãos nova-iorquinos se dirigiram a vários caminhões cheios de pedaços de aço e pedra do WTC e começaram a surrupiar dali lembranças da tragédia, que não estariam apenas agindo comercialmente, querendo vender relíquias, mas que muitos deles estavam realmente querendo levar para casa um pedaço da trágica história, para dela não mais se esquecerem.

Shows, espetáculos continuaram a ritualização dos sentimentos americanos. E quando os atores foram convidados e apareceram em público atendendo chamados telefônicos de pessoas que queriam doar dinheiro para as vítimas, aí a realidade e o imaginário cinematográfico se superpuseram claramente. Os artistas transformaram-se em mediadores. Mediadores com um papel muito importante. Saídos da ficção, vivendo também a hedionda realidade, ali estavam eles potencializando sentimentos e generosidades.

Sintomaticamente correu o boato de que até um estúdio de Hollywood sofreria um atentado terrorista. A realidade e a ficção se entrelaçando uma vez mais. Impossível, por isto, não lembrar, reativar tantos símbolos, estereótipos e imagens estocadas no imaginário americano. De repente, Bush, texano, bem poderia ser aquele caubói, que no filme “Dr. Strangelove” despenca nos céus cavalgando a bomba atômica que cairá sobre os inimigos.

Nas histórias de quadrinho americanas, muito antes de James Bond no cinema tipificar isto, há muito que o Super-homem, o Capitão Marvel ou Batman tinham como inimigos não um governo, mas um indivíduo representando todo o mal. Torna-se difícil para parte da população norte-americana não considerar os mulçumanos em geral como marcianos, ETs e alienígenas.

Enfim, os fatos vieram alterar a ficção. Nos dias atuais não se trata mais de enfrentar um “exterminador do futuro”. Embora, para alguns, o Islam seja parte de outra galáxia, não é mais do futuro que vem a ameaça de nossa extinção. Estamos diante do “exterminador do presente”. Alguns o identificaram em Bin Laden. Outros acham que Bush empunhando a espada justiceira da fé pode roubar de Bin Laden o papel principal.

ANEXO 6. ARTIGO DO PROFESSOR FRED ELLISON

A Brazilian Poet's Private War with Germany Fred Ellison(Prof. University of Austin,Tx,USA)

Affonso Romano de Sant'Anna Brazilian poetry is not as well known in the U.S. as, say, Brazilian music, Brazilian carnival, Brazilian movies and TV, Brazilian movie actors and actresses, and Brazilian novelists like Jorge Amado. One writer who deserves to be better known is Affonso Romano de Sant'Anna, a major poet of Brazil in the second half of the twentieth century. His *A Cathedral de Colonia*, the poem I've selected for a brief reading, represents the trail-blazing trend of his recent poetry. Published in 1985, it is in my view, a poetic tour de force, focusing on the Cathedral at Cologne, and the Germans, including their wars, but at the same time incorporating present-day Brazil, and its social problems, including religion. Not only epic but also lyric, the poem says much about the inner life of the poet himself.

Who is Affonso Romano de Sant'Anna? A man just turned sixty, a leader in cultural life and particularly well known as a poet because of his belief that the writer has an obligation to reach as wide a public as possible and he has done so. In the mid-1980s, the *Jornal do Brasil* invited him to succeed to the post of poet-critic then held by the reknowned Carlos Drummond de Andrade. There Affonso published dozens of his satirically aimed poems. He even wrote poems during actual Brazilian soccer games while millions of TV viewers looked over his shoulder. His interests range wide; he is the author of over 20 books including poetry, literary criticism, social and political commentary, music and art criticism, and especially the short pieces in the press on the passing scene that Brazilians call "cronicas."

A Cathedral de Colonia was published in 1985, but much of it was written in 1978, while Affonso was lecturing at the University of Cologne. 1978 is important because, that same year, the poet published his first "poema longo", *A Grande fala do Índio guarani: perdido na historia e outras derrotas* (The great speech of the Guarani Indian: lost to history and other defeats). Affonso has called these two poems "twins" (poemas geminados). In *O Índio*, he vents anger against Latin American dictators, in *A Cathedral*, against the Germans--his private war. Let me make clear, that to an important degree, his war with Germany is a metaphor for his war with others, including Brazilians, and not least with himself. Two of the cantos are titled "A Guerra alheia" (my war with others) and "Guerras religiosas" (religious wars)

Born in Belo Horizonte, Minas Gerais, in 1937, Affonso emerged there as a poet in the midst of the so-called "second vanguardism"--an innovative movement that built upon the first vanguardism, or as it is called in Brazil, Modernismo, associated with the *Semana de Arte Moderna*, in 1922. Affonso was early cast as a vanguardist, but has, almost since the first moment, challenged the concept of vanguardism and has been at war with his fellow poets of the 1950s and 1960s, especially with the "concretista" or "concrete" poets of São Paulo. His polemics with them have been bitter--he has called them "castradores, autoritarios", even "fascistas," a charge based on the fact that the U.S. poet Ezra Pound was one of the models for the São Paulo "concretistas". Affonso calls the word "vanguard" a "dated" term. He says he is both "aquÊm e alÊm do vanguardismo" (both this side of, and beyond, vanguardism). Affonso prefers to be called a "post-vanguardist." More on this point later.

Sant'Anna conceives of his poem as a structure in which the twelve cantos are pillars of this "mountain of stone," the tallest cathedral facade in the world. Curiously, the Cathedral of Cologne is a metaphor both for his poem and for himself. Each canto, each verse, each trope or image is a "pedra." Stones are a constant poetic motif. For him the cathedral is "uma escura montanha/de pedra, palavra e espanto. . ." "È a cachoeira de rezas/ o evangelho de pedras" -- the first canto itself is called "Pedra fundamental." Using a familiar vanguardist device, the poem's typographical arrangement can suggest the cathedral's form: for example:

E ela ali/ sedutora/ derrotada/ vencedora/ esfinge/ devoradora/ branca/ de neve/ e sangue/ aliciando/ anes/ poetas/ amantes/ oraÁies/ exÈrcitos/ de anjos/ jovens/ e demÙnios/ velhos/ / /a defendÍ-la/ a defender-nos/ a defender-me/ / / atroz-ateu/crist,,o-judeu/ preto-plebeu/ / / que esta catedral È o corpo vivo da HistÙria/ e a histÙria do prÙprio Eu. [end of ch. 4]

No doubt this is an exercise in Freudian "free association" but it contains many of the poem's "pedras" or building stones. Canto five, "Um Indio na catedral," offers something new in dramatic structure: The poet enters as an Indian, one of the tourists, "este anonimo franzino latino americano" - and through him, Brazil will increasingly share the center of attention, with Germany. Upon the arrival of the Indian we are again reminded of Affonso's other important poem of 1978, A Grande fala do Indio Guarani. There, as here, the Indian is one of Affonso's alter egos, who sometimes serve as narrators. The "great speech" in the longer poem refers to an Indian tribe, the Mbya-guaranÌ of Paraguay, whose shamans deliver prophetic "speeches" in a kind of gibberish, or for Affonso, a kind of "secret" poetry. He identified personally with the shamans, who help to narrate his "great speech." Just as he was to embrace European history in A Catedral de ColÙnia, he would in the earlier poem survey Latin American history from the Populvuh to the contemporary history of the continent's dictators. Actually, the first poem is his "war" against the dictators. These were symbolized by Felipe II of Spain. Brazil is never specifically mentioned, in that poem. In all probability because in 1978 Brazil was still a dictatorship (albeit a somewhat gentler one than, say, Argentina). Certainly Affonso had reason to fear the "censors' scissors" or who knows, even exile?

There was no impediment now to his lobbing poetic grenades/ at the German war-makers. In Canto 6 Sant'Anna shoots his first anti-German bolt at the great philosophers: Nietzsche, Kant, Heidegger, Schopenhauer. Brash of this "Índio," very "innovative," we might add. He would "like to see them do their thinking in the backlands of Brazil--"ali no agreste." (143), "ali/ onde o homem nÙo tem essencia,/ sÙo fome, e aparÈncia È a carÈncia/ do prÙprio ser." (There where man has no essence, just hunger, and appearance is the disappearance of one's own being.) The poet implies that most of the ideas of these thinkers would have had little relevance, given the realities of Northeast Brazil. And he aims another bolt at the sixteenth-century German reformer Martin Luther: "Lutero nÙo reforma mais os seus mourÙes/nem corta mato e o cupim/ do derreado castelo." (144) That is, Luther has neglected his "ruined castle" of Protestantism-- in Brazil. Here is a personal note that Affonso develops later.

"Minha Guerra Alheia" (My War with Others), canto 7, is the longest of all; it begins with the poet's childhood remembrances of the efforts Brazil made on behalf of the Allies in World War II, and that he himself made as a child in Juiz de Fora - "meu esforÙo de guerra," he calls it. Affonso remarks that "nÙo È de hoje essa mania de meter-me/ em guerra alheia" (149). As a militant and independent critic of both literature and society, Affonso Romano de Sant'Anna seems always to have been mixed up "in wars with others." Angrily he takes up arms, now, in this war: "Levanto parede e texto/com a pedra de meus poemas/ e a minha infÙncia na m,,o" (147)--a pun on the word "pedra" as either building-stone or projectile. Actually in Germany, in 1978, he says, "esses garotos alemÙes nÙo parecem se lembrar de Hitler/ nem da Guerra de Cem Anos." (147): The young Germans do not care to remember. Affonso exclaims,

"Ah, meu Deus! como È difÍcil viver na Europa!". . . Seis sÙculos levaram os alemÙes na sua construÙÙo/ e o sÙtimo/ ao invÈs de descansar/ iniciaram as guerras/ de autodestruiÙÙo/ Essa catedral foi erguida para lembrar/ o que nÙo restou de pÈ. Esta catedral foi salva/para lembrar/ --o que deve e pode ficar de pÈ." (149)

Of all the buildings in Cologne, the Allied Air Forces during World War II spared only the Cologne Cathedral--a fact of great meaning for the poet.

In canto 9, Affonso harks back to his childhood again, to the Lutheran origins of his own faith and to his Protestant church in Minas--a rarity in Brazil. He begins a series of irregular verses with the refrain "Agora entendo...agora entendo. . ." From the Germans in Cologne he, a Brazilian of European, Indian, and African extraction, is coming to understand better his Lutheran forebears. Thanks to the Cathedral of Cologne he understands more about his own identity, his suffering as a child--a Methodist-- in a nearly all-Catholic town: However,

"Nada, nada me livra/ das cenas de humilhação/que o menino metodista/ sofria todos os dias/ e noites/ de São Bartolomeu. . ." (163) In Canto. XI, "Carnaval em Colônia"--a cast of characters from the Brazilian carnival dance and sing with the German funmakers. Here is a perfect example of Affonso's understanding of Bakhtin's "carnavalization theory" and (to me) the best--and the most light-hearted--canto in this long poem.

Time restraints have meant that I have had to skip over many of the riches of the poem. Suffice it to say that at the end (canto. 12 "A Catedral Inconclusa," [The Unfinished Cathedral], the poet begins to be reconciled with the Germans and with himself, though he is not sure how or why; and he is still half at war, half at peace, with himself and others :

"começo a compreender. O quê?/ Não sei./ Começo a dissipar o porquê" (176) . . . Por isto, reconheço/que a Catedral de Colônia/ É o recomeço da pedra,/ É a tregua, é a guerra,/ É o texto do poeta/ e pedra que me arquiteta. . . mais que pedra É a cinza,/ É a fênix renascida,/ o nosso eterno retorno,/o meu tardio começo/ a vida dentro da morte/ e a morte gerando a vida."

The poet has mixed feelings. He leaves his cathedral unfinished, as was historically the case at Cologne, until the mid-XIXth century. //The reconstruction of his life is not complete. But he is beginning to understand, not only himself but others. All his life a critic and a gadfly, he cannot suddenly embrace the targets of his satire, but he is beginning to understand the "why" (o porquê). He is still wary. History is "our eternal return. " He affirms a cycle of rebirth: Não posso/ cortar das coisas/ seu normal renascimento (176: Let me translate the quoted passage into English: The Cathedral of Cologne, that is, this poem

"is ashes/
the reborn Phoenix/
our eternal return/
my late beginning/
life at the heart of death/
and death pulsating with life."

As a concluding hypothesis, let me say that A Catedral de Colônia defines for us what he means by the vague term "post-vanguardist". Indeed, Affonso himself has said that if people use the term "post" it's because it thus far has no accepted definition. Are these cathedral spires beckoning to a new generation of poets seeking to break out of their vanguardist fixation? Certainly, it is a challenging poem, daring in its notion that a late-XXth century poet could combine the histories of Europe and of Brazil, especially in certain social, political, and religious aspects. Its "stone" structure is indeed strange, as are the poet's flights of imagination, especially in interleaving German historical figures with those of the Brazilian carnival. The poem is autobiographical, subjective, inward-looking, powerful in its projection of feeling, demonstrating, as Affonso believes, that subjectivism has been reborn. I am unable to say if the poem will mark a new trail in Brazilian poetry, in the twenty-first century. Nevertheless, we begin to grasp what Romano de Sant'Anna means by stopping "this side of, and at the same time, going beyond" vanguardism. His trajectory, at least, is clear.

ANEXO 7. POEMAS DE SIMIC CITADOS AO LONGO DA TESE.

MADMEN ARE RUNNING THE WORLD

Watch it spin like a wheel
And get stuck in the mud

The truck is full of caged chickens
Squawking about their fate

The driver has gone to get help
In a dive with a live band

Myrtle, Phyllis, or whatever they call you girls!
Get some shut-eye while you can.

CHORUS FOR ONE VOICE

I'm going to lie next to you.
It cannot grow colder than this hour
Strange men are gathered again
Drinking and singing. A different young man
Sits in their midst dressed in a uniform.

We are well into the night. Black moon.
With candle and spoon they examine its mouth
A man with dead soul and dog-licked knuckles
Eats from a paper plate.

I'm going to lie next to you
As if nothing happened:
Boot, shoemaker's knife, woman,
Your point bearing to my heart's true north.

•

This is a tale with a kernel.
you'll have to use your own teeth to crack it.

If nothing, well then . . . tomorrow.
Who keeps a clear head,
Who doesn't take a nap . . .
There isn't much choice anyway,
It's too late to get your money back.

All I can say at this point –
You won't have to kiss anyone's ass,
Nor will you have to sign anything.
It will all take place on the quiet

The way love is made.

•

A sound of wings doesn't mean there's a bird.
 If you've eaten today, no reason to think you'll eat
 tomorrow.
 People can also be processed into soap.
 The tress rustle, There's not always someone to answer
 them
 Moon hound of the north you come barking you come
 barking.
 It's not only its own life that man's body has to endure.

•

WANTED: A needle swift enough
 To sew this poem into a blanket.

PRODIGY

I grew up bent over
 a chessboard

I loved the word *endgame*.

All my cousins looked worried.

It was a small house
 near a Roman graveyard.
 Planes and tanks
 shook its windowpanes.

A retired professor of astronomy
 taught me how to play.

That must have been in 1944.

In the set we were using,
 the paint had almost chipped off
 the black pieces.

The white king was missing
 and had to be substituted for.

I'm told but do not believe
 that that summer I witnessed
 men hung from telephone poles.

I remember my mother
 blindfolding me a lot.

She had a way of tucking my head
suddenly under her overcoat.

In chess, too, the professor told me,
the masters play blindfolded,
the great ones on several boards

THE BIG WAR

We played war during the war,
Margaret. Toy soldiers were in big demand,
the kind made from clay.
The lead ones they melted into bullets, I suppose.

You never saw anything as beautiful
As those clay regiments! I used to lie on the floor
For hours staring them in the eye.
I remember them staring back at me in wonder.

How strange they must have felt
Standing stiffly at attention
Before a large, incomprehending creature
With a moustache made of milk.

In time they broke, or I broke them on purpose.
there was wire inside their limbs,
Inside their chests, but nothing in the head!
Margaret, I made sure.

Nothing at all in the head . . .
Just an arm, now and then, an officer's arm,
Wielding a saber from a crack
In my deaf grandmother's kitchen floor.

GREAT INFIRMITIES

Everyone has only one leg.
So difficult to get around,
So difficult to climb the stairs
Without a cane or a crutch to our name.

And only one arm. Impossible contortions
Just to embrace the one you love,
To cut the bread on the table,
To put a coat on in a hurry.

I should mention that we are almost blind,

And a little deaf in both ears.
 Perilous to be on the street
 Among the congregations of the afflicted.

With only a few steps committed to memory,
 Meekly we let ourselves be diverted
 In the endless twilight –
 Blind seeing-eye dogs on the leashes.

An immense stillness everywhere
 With the trees always bare,
 The raindrops coming only halfway,
 Coming so close and giving up.

FRIGHTENING TOYS

History practicing its scissor-clips
 In the dark,
 So everything comes out in the end
 Missing an arm or a leg.

Still, if that's all you've got
 To play with today . . .
 This doll at least had a head,
 And its lips were red!

Frame houses like grim exhibits
 Lining the empty street
 Where a little girl sat on the steps
 In a flowered nightgown, talking to it.

It looked like a serious matter,
 Even the rain wanted to hear about it,
 So it fell on her eyelashes,
 And made them glisten.

DOCUMENTARY

Today I saw a city burning on TV.
 Someone distant and ghostlike
 Walked through the rubble,
 And then the camera made a sweep
 Of the fiery sky and the clouds.

Alone, stepping carefully,
 His head bowed so low – he didn't have a head –
 While searching for something

Of no interest to the camera
Which wanted us to admire the sky
With its towers of black smoke,

And the accompanying commentary,
Words about “our tragic age,”
Which I didn’t hear – watching him
Stop and bent over
Just as he vanished from view.

THE HISTORY OF COSTUMES

Top hats and tight-fit monkey suits
You pointed to the map of the world
With your silver-tipped walking sticks
And fixed my fate forever on a dot.
Already on the very next page,
I saw my white sailor suit parachuting
Among bricks and puffs of smoke
In a building split in a half by a bomb,

The smoke that was like the skirts
Slit on the side to give the legs the freedom
to move while dancing the tango
Past ballroom mirrors on page 1944.

MAKE YOURSELF INVISIBLE

Drew islands with palm beach trees,
My sister did.
The beaches were empty.
We wanted to lie on their hot sand
And drink lemonade.

Read your book and be quiet,
They yelled at us from the kitchen.

That spring we could smell lilacs
During the blackout.
Boom! Boom! The bombs fell
While a dog barked bravely
In someone’s back yard.

Make yourselves invisible,
The old witch said.
From now, we were breadcrumbs
In a dark forest

Where the little red birds
Had just fallen silent.

She is pressing me gently with a hot iron steam iron,
or her slips her hand inside me as if I were a sock
that needed mending. The thread she uses is like the
trickle of my blood, but the needle's sharpness is all
her own.

"You will ruin your eyes, Henrietta, in such
bad light," her mother warns. And she's right!
Never since the beginning of the world has there
been so little light. Our winter afternoons have been
known at times to last a hundred years.

ANEXO 8. POEMAS DE SANT'ANNA CITADOS AO LONGO DA TESE.

ESTOU DIZENDO PARA ESTA LAGARTIXA

Estou dizendo para esta lagartixa
na parede do meu quarto
que o século vai acabar
mas ela não me olha
nem me entende.

Já tentei falar com a formiga
com a aranha
fui ao limoeiro da horta
e ninguém liga.

Olho os objetos da sala
minhas coisas no escritório (os óculos)
e no quarto (os sapatos).

Todos indiferentes.

Não estão em pânico
não devem nada
e não têm planos.

O tempo é mesmo
uma doença humana.

(Vestígios, 2005, p. 15)

O MASSACRE DOS INOCENTES OU UM MISTÉRIO BÍBLICO NA AMÉRICA CENTRAL

Herodes – o Tetrarca,
 mudou de terra
 mudou de tática
Não ordena mais a degola dos recém-nascidos
de forma anárquica.

Deixa-os crescer
 nas selvas de El Salvador
 e Nicarágua
com suas gargantas trágicas.

Deixa que amadureçam seus músculos
nas folhagens da guerrilha.

Deixa que os sonhos verdes da utopia
cresçam na jovem barba dos messias.

2. Conduzi-me de onde eu possa ver,
 sim, de lá, 1.472 *feet* ou 448 metros de altura,
 devia ser por aqui, subindo por três elevadores
 que se revezam,
 que eu atingiria o paraíso,
 mas a Dama e sua carruagem brilhante não estavam no portal,
 e aqui o que eleva também abaixa
 e se eleva, se eleva para mostrar maior, mais ampla, mais horizontal,
 chata, chã, humana e plan
 esta Santa Jerusalém e Meca concretada.

3. *Midnight.*

More than 125.000.000 beam candle power shines on
[the top of the world's tallest building,
 navios podem ser vistos 40 milhas no mar,
 mais de 2.000.000 kilowatts horas usados por mês,
 72 elevadores operando, correndo 600 a 1.200 *feet p/minuto,*
[7 miles shaft,
 3.500 milhas de fios telefônicos,
 6.500 janelas,
 1.860 degraus desde o solo até o 11º andar,
 toneladas de aço suficiente para ligar Baltimore – New York
 ida e volta
 um milhão de visitantes por mês,
 uma das oito maravilhas do mundo,
 a única construída no séc. XX,
 neve e chuva podem ser vistas caindo lá de cima,
 a chuva, às vezes, é vermelha.

4. Do *top*, to *topest*, do *topless*
 procuro o meu tipo inesquecível,
 o observatório está no 102º
on fine days one can see the surrounding country for distances
up to 50 miles
 mas como os dias de hoje são nebulosos
Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten
 (e vivemos numa era escura)
 a vista não vai muito longe

Babel; Babel, Babel
 muitas línguas ouvi lá em cima
 Entendi-as todas, babel inversa,
 – *no bedrocks* procurei o nome do arquiteto
 – não achei.

II

O poeta mede a altura do edifício

Este edifício é tão alto
 que se vê o Hudson e o East River circulando,
 embora não se leia o nome dos cargueiros
 nem se saiba o que e quem transportam.

É tão alto
 que até o estrangeiro lá em cima se orgulha alheio,
 mas não é tão alto que nos possa esconder
 dos cogumelos e outros derivados da cozinha atômica.

É mais alto que as pirâmides de Tikal,
 mais alto que a Lua e o Sol em Teotihuacan,
 mais alto que a crueldade de Assurbanipal,
 mas não tão alto que se vejam
 os barraqueiros do São Francisco pelas beiras se esfaimando.

Este edifício é muito alto.
 É mais alto que as sequóias
 embora algumas delas estejam por dois mil anos se alongando.

É mais alto que todos os morros ao redor de minha infância,
 é tão alto quanto os himalaia nas escolas,
 mas não é mais alto que o pulo de seus primeiros suicidas.

É tão alto
 como a morte do bonzo se queimando,
 é tão alto
 como os olhos da menina de Oklahoma,
 é tão alto
 como a bala da emboscada em Cananéia.

Mas o túnel de um guerrilheiro é mais alto ainda
 e os aviões que voam Napalm
 não voam mais alto que seus elevadores.

É muito alto este edifício.
 Tão alto que vejo as ruas por que vim
 embora não veja quem perde/ganha nos corredores de
 [Wall Street.

Mas ouço minha amiga, seu sotaque é alemão.
 Daqui sequer vejo Auschwitz.

Este edifício, não resta dúvida:
 é o mais alto. O mais alto do mundo,
 talvez,
 o mais alto-talvez do mundo
 o mais alto do mundo-talvez,
 este edifício é um concreto-talvez,
 o mais concreto-talvez do mundo,
 o concreto mundo,
 o mundo mais
 ou menos
 talvez,
 o *tallest* do mundo
 o pênis maior do mundo
 Este edifício
 o mais edifício
 edifício entre edifícios,

edifício dentro de edifícios,
edificientíssimo.

III

O poeta se orienta lá em cima

Já que esta ilha é uma cruz,
vereis do lado esquerdo superior deste calvário
o Harlem. Aí não vos deveis fixar por dentro os olhos
a menos que sofraís de daltonismos ancestrais.
Há a George Washington Bridge
por onde do sul vieram os negros
e os cães ladrandoa trás.

Mais luminoso é o Times Square
e a Broadway, palco sem gambiarras
onde performam nossos dramas triviais.
Desta parte esquerda da cruz
é aque mais noticiam os jornais:

Columbia University, Rockefeller Center,
– seu pátio, bares e patins de inverno
o sujo sangue no Central park
o Yankee Stadium onde se agrupam os deuses pagãos
[das olimpíadas anuais.

O que encontrais de Jerônimo Bosch e Dali nos subways
são as perdidas amostras do que não vereis no
[New York e Metropolitan Museum.

Do lado esquerdo, sempre sinistra,
encontrareis a Cathedral of St. John the Divine
para que se abriguem quando cansados deste mundo atroz,
/que este mundo está condenado, que este
/mundo está perdido, que este mundo, meu
/Deus, se afogou em trevas e *la vida es*
/sueño y los sueños sueños son todo se
/vulve em tierra, em humo, em polvo en
/sombra, em nada.

Podeis olhar agora ao lado direito superior
que chamaríamos também nordeste desta cruz
aquém dos beribéris e dos ossários gerais:
uma mosca helicóptera pousa no terraço da Panam
como uma mosca alguma pousa no pudim da *lady* no
[Waldorf Astoria
Queensboro Bridge hipotaxis, parataxis ligando sujeitos
[e objetos
carreando complementos e sentenças.

A beira-rio, beira-vida, nações Unidas, beira-morte erigida.
E porque isto é um cruxifixo, há sempre uma catedral
em qualquer dos ângulos que mirais: aquela é St. John
[Patrick's Cathedral

Por isso, antes que um aluno me pergunte algo
vou dizendo surdo a tudo:
a colocação de um pronome varia com a circunstância...

Assim os absorvo e sequer percebem
que bombas caem em Suoi Ca Valley,
que bombas caem em Bien Hoa,
que bombas caem em Tan Son.

Há problemas literários sempre por resolver:
há adultério em Dom Casmurro?
Manuel de Almeida é realista?
Que é a língua brasileira?

Mas á outros nos jornais,
não tão sérios, é verdade,
mas difíceis de saber.

Bien Hoa
Can Tho
Tan Son

Estranhos nomes,
sangue feito mensagem,
rotina e depressão.

Bombas caem em hanói
e nos parecem de palha
porque não caem entre nós.

– *What is happening at Plei Mei?*
pergunta o *Christian Science*
mostrando as fotos onde os mortos
são dois mil.

Coisas se passaram em Can Nan Dong
e outras em Chu Pong passarão.

Poderia propor-lhes iguais problemas,
embora tenhamos tantos a resolver.

À tarde estou no escritório
– e os soldados pelos pântanos.

Corrijo provas, tomo café, telefone
– e os soldados pelos pântanos.
Enquanto janto, vejo as notícias,
à noite leio e me deito
– e os soldados pelos pântanos.

Quando termina o dia em Paiphong?
a noite em Phua Yen?
e o temor em Ngha Din?

De outros términos eu sei.

Duas festas neste sábado.
Uma em Bel-Air, mansão dos Schulsmaster,
projeto de Frank Lloyd.

Domingo, piscina e concerto.
Segunda, volto às aulas com pronomes e novelas.

Meu fim de semana!
Carros belíssimos deslizam loiras-jovens-coloridos
com a inscrição *Win in Viet-Nam*.

E assim eu me confundo
como essa gente se confunde
entre o perder e o ganhar.
Já não seu reger tais verbos
ou dar-lhes a conjugação.

Traíçoeiros são os verbos,
os verbos, seus sujeitos e os complementos da oração.

(*Poesia Reunida*, vol. 1, 2004, pp. 105-107)

A GRANDE FALA DO ÍNDIO GUARANI PERDIDO NA HISTÓRIA E OUTRAS DERROTAS

1

– ONDE leria eu os poemas de meu tempo?
– Em que prisão-jornal?

– em que consciência-muro?
– em que berro-livro?

Como a besta apocalíptica procuro o texto

que comido me degluta

e me arrebate

e denuncia

e me punja

e me resgate

a mim já torturado e mal contido
em gritos desse olvido

– sob o pus dessa agressão.

– ONDE leria eu os poemas de meu tempo?

– No vazio de meu verso?

– na escrita que interdita?

– na frase que renego?

– nos entido a que me apego?

ou na pele do dia nordestina aberta
e abatida nos subúrbios de anemia e medo?

ou

nos muros dos conventos
no musgo dos monumentos
na ruína intemporal que me arruína

ou

nas mesas frias dos conselhos
copos d'água café fumaça quadro mapas
e a fala-fala-fala-fala-fala
do grafite no papel de tédio
atando retos riscos sobre espirais de nada?

ou

quem sabe na lata de lixo que essa hora aflora
onde se juntam
o gesso do abatido atleta
os cães mendigos do jantar comido
o coagulado sangue guerrilheiro
os cacos do sorriso
e as colas da esperança verminando
o corpo de uma sempre poeta morto
dessa sangrando
sobre as lombadas da história?

Como outros
procuro o texto que me salve
e me exasapere
e me leve à cal
não de vão sepultamento
mas à cal
– do me revezamento.

E arrancando da platéia os urros de vitória
superando os meus tropeços de vaidade inglória
me impeça de emborcar no nada.

– Existiria um tal poema tão unguento e ingente?
ou quem sabe a escrita dessa hora é ilusória
e o que chamamos “agora” não é mais
que aquilo que desora do bolor da história?

– Quem sabe tal letra já está gravada
nos palimpsestos assírios
na pena do sábio antigo?
ou de novo se fez poema
no ovário da mulher
que na Amazônia foi castrada

porque já somos muitos e imundos
 em muitas partes do mundo
 e todos temem os pobres e os ratos
 que cruzam pelas ruas e subúrbios
 e se reproduzem e roem os cascos do iate
 e fornicam como praga migratória
 roendo a paz dos ricos
 – que também ratos
 mesmo quando dormem
 – nos devoram?

Insano

em fúria
 possesso
 como outros procuro o texto que me des/oriente
 e derrube as muralhas chinas e as vermelhas sibérias

e sendo um expurgado texto e um reprovado excurso
 exponha o ódio meu de gerações
 passadas
 devoradas
 pelo fogo das inquisições
 em que giordano Bruno e Galileu

e Antônio José – o judeu
 se arderam
 e nos salvaram

e sendo amor-e-ódio
 e
 o
 bem-e-o-mal

me resgate da covardia geral
 e desse silêncio em que me instalaram
 – catre barroco onde me ardo
 e onde me estalo em mil remorsos
 de incapaz.

(A GRANDE FALA DO ÍNDIO GUARANI, 1978, pp. 7-10).

SOBRE A ATUAL VERGONHA DE SER BRASILEIRO

Projeto de Constituição
 atribuído a Capistrano de Abre:
 Art. 1º Todo brasileiro
 deve ter vergonha
 na cara.
 Parágrafo Único:
 Revogam-se as disposições em contrário.

Que vergonha, meu Deus! ser brasileiro
e estar cruxificado num cruzeiro
erguido num monte de corrupção.

Antes nos matavam de porrada e choque
nas celas da subversão. Agora
nos matam de vergonha e fome
exibindo estatísticas na mão.

Estão zombando de mim. Não acredito.
Debocham a viva voz e por escrito.
É abrir jornal, lá vem desgosto.
Cada notícia
– é um vídeo-tapa no rosto.

Cada vez é mais difícil ser brasileiro.
Cada vez é mais difícil ser cavalo
desse Exu perverso
– nesse desgovernado terreiro.

Nunca vi tamanho abuso
Estou confuso, obtuso,
com a razão em parafuso:
a honestidade saiu de moda,
a honra caiu de uso.

De hora em hora
a coisa piora:
arruinando o passado,
comprometido o presente,
vai-se o futuro à penhora.
Me lembra a antiga história
daquele índio Atahualpa
ante Pizarro – o invasor,
enchendo de ouro a balança
com a ilusão de o seduzir
e conquistar seu amor.

Este é um país esquisito:
onde o ministro se demite
negando a demissão
e os discursos são inflados
pelos ventos da inflação.
Valei-me Santo Cabral
nessa avessa calmaria
em forma de recessão
e na tempestade da fome
ensinai-me
– a navegação.

Este é o país do diz e do desdiz,
onde o dito é desmentido

no mesmo instante em que é dito.
 Não há lingüista e erudito
 que apure o sentido inscrito
 nesse discurso invertido.

Aqui

o dito é o não dito
 e já ninguém pergunta
 se será o Benedito.

Aqui

o discurso se trunca
 o sim, é não
 o não, talvez
 o talvez
 – nunca.

Eis o sinal dos tempos:

este o país produtor
 que tanto mais produz
 tanto mais é devedor.

Um país exportador

que quanto mais exporta
 mais importante se torna
 como país
 – mau pagador.

E, no entanto, há quem julgue
 que somos um bloco alegre
 do “Comigo Ninguém Pode”,
 quando somos um país de cornos mansos
 cuja história vai dar bode.

Dar bode, já que nunca deu bolo
 tão prometido pros pobres
 em meio a festas e alarde,
 onde quem partiu, repartiu,
 ficou com a maior parte
 deixando pobre o Brasil.

Eis uma situação

totalmente pervertida:

– uma nação que é rica
 consegue ficar falida,
 – o ouro brota em nosso peito,
 mas mendigamos com a mão,
 – uma nação encarcerada
 doa a chave ao carcereiro
 para ficar na prisão

Cada povo tem o governo que merece?

Ou cada povo

tem os ladrões a que enriquece?

Cada povo tem os riscos que o enobrecem?
 Ou cada povo tem os pulhas
 que o empobrecem?

O fato é que cada vez mais
 mais se entristece esse povo
 num rosa'rio de contas e promessas,
 num sobe e desce
 – de prantos e preces.

Ce n'est pás um pays sérieux!
 já dizia o genreal.
 O que somos afinal?
 Um país pererê? folclórico?
 tropical? misturando morte
 e carnaval?

– Um povo de degredados?
 – Filhos de degredados
 largados no litoral?
 – Um povo-macunaíma
 sem caráter nacional?

Ou somos um conto de fardas
 um engano fabuloso narrado a um menino bobo,
 – na história de chapeuzinho
 já na barriga do lobo?

Por que só nos contos de fada
 os pobres fracos vencem os ricos ogres?
 Por que os ricos dos países pobres
 são pobres perto dos ricos
 dos países ricos? Por que
 os pobres ricos dos países pobres
 não se aliam aos pobres dos países pobres
 para enfrentar os ricos dos países ricos,
 cada vez mais ricos,
 mesmo quando investem nos países pobres?

Espelho, espelho meu!
 há um país mais perdido que o meu?
 Espelho, espelho meu!
 há um governo mais omisso que o meu?
 Espelho, espelho meu!
 há um povo mais passivo que o meu?

E o espelho respondeu
 algo que se perdeu
 entre o inferno que padeço
 e o desencanto do céu.

(*Política e Paixão*, 1984, pp. 185-7)

POEMA PARA MEDGAR EVERS

(Líder negros dos EUA assassinado à bala quando entrava à noite em sua casa)

1

Sound

Our

Soul

– bell

Sound

Our Soul- bell

Sound

Our

Soul

– bell

Em algum ponto do mundo é noite
e um homem negro tomba morto.

KU

KLUX

KLAN

– Alabama.

KU

KLUX

KLAN

– Aleluia

2.

Negra

noite

oculta

a fala.

Negro

corpo

oculta

a bala.

Negro

forro

é negro

morto.

KU

KLUX

KLAN

– Alabama.

KU

KLUX

KLAN

– Aleluia

3

O senhor é meu pastor
 HALLELLUIA! HALLELLUIA!
 Mas um lobo me atacou
 HALLELLUIA! HALLELLUIA!
 Meu corpo se amortalhou
 HALLELLUIA! HALLELLUIA!
 Sobre as taças do inimigo
 HALLELLUIA! HALLELLUIA!
 O meu sangue transbordou
 HALLELLUIA! HALLELLUIA!
 O senhor é meu pastor
 HALLELLUIA! HALLELLUIA!
 Mas um branco me matou
 HALLELLUIA! HALLELLUIA!

KU
 KLUX
 KLAN

– Aleluia

KU
 KLUX
 KLAN

– Alabama.

4.

No Alabama
 é onde o homem é menos homem.
 É onde o homem quando é branco
 – é lobo e homem
 e o homem quando é negro
 – é lodo e lama.

No Alabama
 um homem quando é negro
 sabe que seu sangue porque é negro
 – é drama

e cedo ou tarde pelas pedras
 – se derrama.

No Alabama
 é onde o homem é menos homem.
 Dali é que nos chega
 o sangue inscrito em telegrama.
 Dali é que nos chega
 um nome que era negro e escuro
 e agora se transfunde em pura chama.

KU
 KLUX
 KLAN
 – Aleluia

KU
 KLUX
 KLAN
 – Alabama.

(Poesia Reunida, vol. 1, 2004, pp. 69-72)

POEMA DA GUERRA FRIA

1
 As flores
 se abrem brandas
 os peixes
 deslizam mansos
 as aves
 revoam em paz.

No entanto,
 tranqüilo e certo
 o vôo oblíquo dos foguetes
 – se oferece

tranqüilas e quentes
 as bombas nos celeiros
 – mais se aquecem.

E já o pássaro
 incauto e breve
 foi retido no radar
 e as nuvens com seus germes
 – se intumescem.

Guerra fria
 sangue quente
 morte fria
 – de repente.

2.
 A mãe que deu à luz
 não sabe que seu filho
 – nasceu num arsenal.

O pai que volta ao lar
 não sabe que caminha
 – no próprio funeral.

E o menino no quintal
em vez de pássaro aguardado
enxerga a ave de metal
que lança a nuvem repentina
com sua morte universal.

3

Muitos já não dormem
e muitos já morreram
enquanto
4 homens confaulam sobre um muro
sobreposto em nossos ombros
sobre o mundo
duro muro
de onde fogem diariamente
famintos roedores de ouro e prata.

4 homens confabulam
enquanto montam guarda à geladeira
onde se ocultam arsenais:

foguetes
e aviões
navios
e canhões
como peixes
de olhos vivos
– na espera dos sinais.

Guerra fria
sangue quente
o mundo explode
– de repente.

4.

4 homens
confabulam
e o mundo inteiro se interroga em conjunção:

se súbito
as nervuras do radar
tremeluzirem o ataque
e o espanto na retina
se súbito
uma bomba descuidada
deflagrasse a nuvem
que extermina
que se esquecem
se endoidecem
se se apressam
se detonam
assim se extingue

assim se tinge
o caos de cinzas.

Guerra fria
morte quente
a paz eterna
– de repente.

Poesia Reunida, vol. 1, 2004, pp. 81-3)

POEMA PARA PEDRO TEIXEIRA ASSASSINADO

1.
Ontem, senzala.
Hoje, cortiço.
Ontem, chibata

Hoje, fuzil.

Ontem, Quilombos.
Hoje, Sapé.

O latifúndio, companheiro
rói seu osso de Caim.

Coronel
fuzil
e olho

polícia
pau
e ferrolho.

O latinfúndio, companheiro,
mói as fezes de seu fim.

2
Do homem é a terra
a terra é seus desertos
e sobre o campo se estende
o corpo do homem – e a fome.

Cavei
colhi
perdi

Marido
campos
filhos

pés de estrume
 mãos de esterco
 somos todos, companheiros,
 húmus e homens, amém.

3.
 Cantou o galo uma vez
 e Pedro foi de emboscada.

Se escurecia
 noite adentro
 sobre seu corpo
 jorrando sangue.

Cantou o galo outra vez
 e o filho sangrou-seà bala.

Menino-ovelha
 adubo verde,
 sangue fresco
 em plantação.

Ronda o galo a casa aberta
 de Pedro Teixeira morto.

Uma viúva e seus filhos
 se espreitam na madrugada
 que manhece em sangue e brasa.

4
 Vai a noite
 alta é

uma viúva em seu leito
 arde de desejos de sangue.

a – Mulher, por que morreu teu marido?
 com o corpo ferido?

a – Moço, morreu ferido pelo inimigo
 porque sabia do seu caminho.

a – Mulher, porque feriram teu filho
 na estrada de teu marido?

a – Moço, feriram o menino
 porque seguia o caminho
 que vamos todos seguindo.

Desce o dia
 longo é.
 Uma viúva a voz do marido:
 “Vai mulher

que a luta é”
 desperta seus compaheiros
 e sai com a alba pelos campos.

5
 Tu és pedra
 Pedro Teixeira
 e sobre ti levanto
 esta bandeira.

Tu és brasa
 Pedro Teixeira
 e sobre ti já queima
 esta fogueira.

Tu és guerra
 Pedro Teixeira
 e sobre ti cavamos
 a trincheira.

(*Poesia Reunida*, vol. 1, 2004, pp. 84-7)

DIALÉTICA 1970

Eles lutam pela dignidade humana,
 por isto seqüestram um home, o torturaram
 e à sua família (por telefone)
 e, por fim, o executaram,
 porque lutam pela dignidade humana.

Eles querem liberar os pobres e oprimidos
 e lutam contra os ganaciosos,
 por isto explodiram a estação de trens
 com trabalhadores e turistas
 celebrando a vitória sobre as fotos dos destroços,
 porque querem libertar os pobres e orpimidos.

Eles sonham com uma pátria
 com pão e ordem para todos,
 por isso meteram ilhares na prisão
 exilaram outros tantos
 e não permitem
 que se queixem os que ficaram,
 porque sonharam com uma pátria
 com pão e ordem para todos.

Assim se faz a história:
 com a agressividade de poucos,
 com a ingenuidade de muitos
 e a dialética dos tolos.

(*Poesia Reunida*, vol. 2, 2004, pp. 173-4)

EPITÁFIO PARA O SÉC. XX

1. Aqui jaz um século
onde houve duas ou três guerras
mundiais e milhares
de outras pequenas
e igualmente bestiais.

2. Aqui jaz um século
onde se acreditou
que estar à esquerda
ou à direita
eram questões centrais.

3. Aqui jaz um século
que quase nunca se esvaiu
na nuvem atômica.
Salvaram-no o acso
e os pacifistas
com sua homeopática
atitude
– nux vômica.

4. Aqui jaz um século
que um muro dividiu.
Um século de concreto
armado, canceroso
drogado, empestado,
que emfim sobreviveu
às bactérias que pariu.

5. Aqui jaz um século
que se bismou
com as estrelas
nas telas
e que o suicídio
de supernovas
contemplou.
Um século filando
que o vento levou.

6. Aqui jaz um século
semiótico e despótico
que se pensou dialético
e foi patético e aidético.
Um século que decretou

a morte de Deus
 a morte da história,
 a morte do homem,
 em que se pisou na Lua
 e se morreu de fome.

7. Aqui jaz um século
 que opondo classe a classe
 quase se desclassificou.
 Século cheio de anátemas
 e antenas, sibérias e gestapos
 e ideológicas safenas:
 século tecnicolor
 que tudo transplantou
 e o branco, do negro,
 a custo se aproximou.

8. Aqui jaz um século
 que se deitou no divã.
 Século narciso & esquizo.
 que não pôde computar
 seus neologismos.
 Século vanguardistas,
 marxista, guerrilheiro,
 terrorista, freudiano,
 proustiano, joyciano,
 borges-kafkiano,
 Século de utopias e hippies
 em que caberiam num chip.

9. Aqui jaz um século
 que se chamou modeno
 e olahdno presunçoso
 o apssado e o futuro
 julgou-se eterno;
 século que de si
 fez tanto alarde
 e, no entanto,
 – já vai tarde.

10. Foi duro atravessa-lo
 Muitas vezes morri, outras
 quis regressar ao 18
 ou 16, pular o 21,
 sair daqui
 para o lugar nenhum.

11. Tende piedade de nós, ó vós
 que em outros tempos nos julgais
 da confortável galáxia
 eis que irônicos estais.
 Tende piedade de nós
 – modernos medievias –

tende piedade como Villon
e Brecht por minha voz
de novo imploram. Piedade
ds que viveram neste século
per seculae seculorum.

(*Poesia Reunida*, vol. 2, 2004, pp. 158-160)