



Os acordes líricos da obra poética em Salgado Maranhão

Ricardo André Ferreira Martins* e Luciana Brito

Centro de Letras, Comunicação e Artes, Universidade Estadual do Norte do Paraná, Rua Padre Melo, 1200, 86400-000, Jacarezinho, Paraná, Brasil. Autor para correspondência. E-mail: ricardo.martins@uenp.edu.br

RESUMO. O artigo em questão tem por objetivo apresentar um estudo panorâmico da produção poética de Salgado Maranhão, poeta maranhense que ganhou prêmios de relevância no país, entre os quais se destacam o Jabuti, em 1999, com *Mural de ventos*, e o Prêmio de Poesia da Academia Brasileira de Letras, em 2011, com *A cor da palavra*. Além disso, tem poemas traduzidos em inglês, italiano, francês, alemão, sueco, hebraico e esperanto. Colocou-se como desafio a identificação, a partir de levantamento bibliográfico e análise de poemas, do perfil do poeta: o que representa, quais os lugares e os entrelugares de sua fala poética e como se manifesta esteticamente, utilizando-se, para tanto, do lugar de enunciação de sua obra lírica, particularmente a consciência étnica e social, até aproximações formais e teóricas com projeto formal e metafórico da lírica moderna, apontado por Hugo Friedrich (1978), alcançando também outras temáticas, como a sensualidade e o erotismo neopaganista que explora a consciência literária do apolíneo e o dionisíaco, constantes em Nietzsche (2007) e Valente (2009).

Palavras-chave: Salgado Maranhão; poesia; literatura contemporânea.

The lyrical chords of poetry in Salgado Maranhão

ABSTRACT. This paper aims to present a panoramic study of the poetic production of Salgado Maranhão, a poet from Maranhão who won awards of relevance in the country, among which stand out the Jabuti, in 1999, with *Mural de ventos*, and the Academy Poetry Prize Brazilian of Letters, in 2011, with *A cor da palavra*. In addition, it has poems translated into English, Italian, French, German, Swedish, Hebrew and Esperanto. It was challenged to identify, from a bibliographical survey and analysis of poems, the profile of the poet: what he represents, what places and interacts of his poetic speech and how he is aesthetically manifested, using, for that, from the place of enunciation of his lyric work, particularly ethnic and social consciousness, to formal and theoretical approaches with a formal and metaphorical design of modern lyric, as pointed out by Hugo Friedrich (1978), reaching also other themes such as Neopaganist sensuality and eroticism which explores the literary consciousness of the Apollonian and the Dionysian, as recorded in Nietzsche (2007) and Valente (2009).

Keywords: Salgado Maranhão; poetry; contemporary literature.

Received on June 21, 2019.
Accepted on March 23, 2020.

Introdução

A poesia de Salgado Maranhão ocupa hoje um lugar de importante destaque no concerto da poesia brasileira contemporânea. Além disso, a própria trajetória existencial deste poeta, oriundo do interior da cidade de Caxias, estado do Maranhão, de uma comunidade remanescente de quilombolas, é um caso extraordinário, tal como seu talento pessoal para a palavra poética, pois nem o fato de ter sido alfabetizado apenas aos 15 anos de idade o impediu de um encontro marcado com a música, o jornalismo, a literatura e, sobretudo, com a poesia. Dir-se-ia, em termos mais metafóricos e alegóricos, que Salgado Maranhão, testemunha ocular, participante e existencial, na pele e nas origens, das profundas e graves injustiças e desigualdades da sociedade brasileira, tem uma dessas aptidões convocadas a ser uma das vozes altissonantes da tribo. E, com isso, levantar adiante a tarefa de realizar a missão enunciada por Mallarmé e “[...] donner un sens plus pur aux mots de la tribu”¹ (Mallarmé, 1998, p. 143, tradução nossa).

E, literalmente saído da tribo de sua aldeia original, Salgado Maranhão construiu com esforço projetado e consciente o seu caminho pessoal em direção ao prestígio como artista do verso e da palavra, hoje já

¹ “Conferir um sentido mais puro às palavras da tribo”.

consagrado, premiado e reconhecido como uma das vozes mais originais e potentes de sua geração de poetas conterrâneos, com a qual não conviveu após migrar. Salgado Maranhão, nascido José Salgado Santos, veio ao mundo no pequeno povoado Cana Brava das Moças, interior do município de Caxias, cidade que, entre outros nomes, gerou para os quadros do sistema literário maranhense poetas e escritores como Gonçalves Dias, Coelho Neto, entre outros. Contudo, iniciou a sua formação e trajetória literária na cidade de Teresina, capital do Piauí, a pouca distância de Caxias, em função de ser um centro urbano mais desenvolvido e próspero. Daí, seguiu em 1973 para o Rio de Janeiro, tendo cursado Comunicação Social na capital carioca, pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio) e Letras na Universidade Santa Úrsula, este último inconcluso. Paralelo à atividade de poeta, compositor e letrista, trabalhou como jornalista e consultor cultural. Os primeiros poemas serão publicados na antologia *Ebulição da escritatura* (Maranhão, Miguel, & Natureza, 1978). Na sequência de sua carreira poética, publicou, até o momento, 12 livros: *Punhos da serpente* (Maranhão, 1989); *Palávora* (Maranhão, 1995); *O beijo da fera* (Maranhão, 1996); *Mural de ventos* (Maranhão, 1998); *Sol sanguíneo* (Maranhão, 2002); *Solo de gaveta* (Maranhão, 2005); *A pelagem da tigre* (Maranhão, 2009b); *A cor da palavra* (Maranhão, 2009a); *O mapa da tribo* (Maranhão, 2013); *Ópera de nãos* (Maranhão, 2015); *Avessos avulsos* (Maranhão, 2016); e *A sagração dos lobos* (Maranhão, 2017).

Trata-se, portanto, de um autor muito produtivo e atuante, pois, ao longo de sua trajetória ganhou vários prêmios muito importantes, entre os quais se destacam o Jabuti, em 1999, com *Mural de ventos*, e o Prêmio de Poesia da Academia Brasileira de Letras, em 2011, com *A cor da palavra*. Além disso, tem poemas traduzidos em inglês, italiano, francês, alemão, sueco, hebraico e esperanto. Como compositor e letrista, tem canções e parcerias com os grandes nomes da MPB, entre os quais se destacam Alcione, Elba Ramalho, Dominguinhos, Paulinho da viola, Ivan Lins, Zizi Possi, Ney Matogrosso, Elton Medeiros, Rita Benneditto, Zé Renato, Selma Reis, Rosa Maria, Xangai, Vital Farias, Zé Américo Bastos, Moacyr Luz, Amélia Rabelo, Carlos Pitta, Gereba, Mirabô Dantas, Wagner Guimarães e Naeno, entre vários outros. Ao longo deste artigo, apresentar-se-á um estudo panorâmico de sua produção.

Os acordes líricos da obra poética em Salgado Maranhão

A carreira artística de Salgado Maranhão, a despeito dos óbices que um afro-brasileiro amiúde enfrenta na sociedade brasileira, também nordestino, oriundo das regiões agrestes do interior do Maranhão, é, no entanto, exitosa sob todos os aspectos. O autor soube projetar-se, a exemplo de outros escritores afro-brasileiros, como Machado de Assis, em uma carreira pontuada de publicações premiadas e até de relativa projeção internacional, uma vez que vem sendo convidado com muita frequência para projetos de leitura poética em universidades norte-americanas, entre outros países, onde tem sido lido e traduzido. No entanto, o autor jamais esqueceu suas difíceis origens, a cor da pele, que também se transfere para *A cor da palavra*, em alusão em termos metafóricos a um dos títulos mais premiados de sua obra. É o que podemos atestar em poemas como ‘Negro soul e Tributo a Bob Marley’, constantes em *Punhos da serpente* (Maranhão, 1989):

[...] sou um negro,
orgulhosamente bem-nascido
à sombra dos palmares,
da grandedemocracia
racial
ocidental
tropical.

sou bem um *outdoor*
de preto
com a cara pro luar
inflando a percussão
do peito
feito um anjo feliz.

sou mais que um quadro-negro
atrás de um giz: um livre livro.
e sangue de outras sagas;
e brilho de outros breus:

quanto mais me matam
mais eu sobrevivo.

(negro é feito cana no moedor,
sofre e tira mel da própria dor) (Maranhão, 2009a, p. 25).

....

das velas da Jamaica
aos confins da Etiópia,
todos ouviram teu som:
guitarra enfurecida
osso atravessado
na goela do ocidente.

todos notaram teu vulto
arrastando as tranças,
arrastando a *rasta*:
um Isaías no deserto
anunciando a vinda do Messias.

os mil céus de uma canção
de amor
contra os mísseis
da moderna Babilônia,
babylouca explosão de dor.

louvado seja o teu clamor
estrela solitária,
pássaro negro do novo mundo!

de tudo que restou de nós
fica valendo o teu canto
e as milícias do amor
em todos os recantos
remendando a história:
uma chaga que dói mais que a dor. (Maranhão, 2009a, p. 24).

Por esta razão, esses e muitos outros poemas do acervo poético do autor confirmam que Salgado Maranhão não ignorou a relação atávica entre canto e pele, entre cor e identidade, entre a negritude e a literatura, de modo que está registrado o testemunho de sua consciência como autor afro-brasileiro, incrustado na história do sistema literário de uma sociedade preconceituosa, racista e injusta, fazendo coro, portanto, à demanda de escritores afro-brasileiros e pesquisadores do tema em nome do reconhecimento de uma legítima literatura afro-brasileira (Duarte, 2014). Afinal de contas, o próprio Salgado confirma em *Sol sangüíneo* (Maranhão, 2002), em poema homônimo: 'Minha terra é minha pele'.

Segundo Octavio Paz (1996), a linguagem é a grande metáfora da realidade e a linguagem que sustenta o poema possui duas características: é viva e comum. Diz ele que 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" (Paz, 1996, p. 49). Para 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, pois 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).

Sendo assim, a 'afrobrasilidade' ou o conceito de 'literatura afrobrasileira', enquanto critérios aplicados à produção literária que tem como sinete a questão da autoria e da marca étnica de origem, afirma-se como um novo conceito, ao mesmo tempo histórico, artístico, social e antropológico, suplementar ao sentido de literatura brasileira, esta também aposta à noção de literatura de língua portuguesa (Duarte, 2014). Dessa forma, a literatura afro-brasileira constitui um subsistema literário (não no sentido da inferioridade, mas da adjacência ou do conjunto) dentro do sistema literário brasileiro que, por sua vez, é um subsistema literário dentro do sistema literário de língua portuguesa, em escala internacional. Com isto, a obra poética de Salgado Maranhão também exprime as marcas sociais e étnicas dessa demanda².

² É necessário esclarecer que o conceito de 'literatura afro-brasileira', empregado ao longo deste artigo, elaborado por Eduardo de Assis Duarte em sua obra já citada, pressupõe, Acta Scientiarum. Language and Culture, v. 42, e48438, 2020

Para muito além, no entanto, de ser um dos poetas afro-brasileiros de obra de maior repercussão e reconhecimento, ao lado de outros poetas como Ricardo Aleixo e Edimilson de Almeida Pereira, ambos mineiros (um estado que, como o Maranhão, tem expressiva população afrodescendente), Salgado Maranhão vem se confirmando na constelação literária como uma voz muito peculiar e madura entre os poetas contemporâneos. Notavelmente, soube distinguir-se através de uma trajetória que, desde o primeiro livro, é assinalada por uma constante evolução metafórica e verbal, de modo que é possível constatar, livro por livro, saltos em direção a uma poética que afunila uma concepção de ser e de poesia que demonstra, a cada poema, a força inquestionável de seu talento como artesão da linguagem. Segundo Adorno (2003), a linguagem é um elemento significativo na poesia lírica, pois é através da composição linguística, 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, para o teórico “[...] 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” (Adorno, 2003, p. 74).

Contudo, em conformidade com todo o exposto até aqui, é evidente a carreira poética de Salgado Maranhão não se iniciou no Rio de Janeiro e, portanto, o poeta ainda teve tempo de entrar em contato com a tradição poética nordestina, sobretudo maranhense e piauiense, estados da federação que compartilham um sistema literário relativamente homogêneo, juntamente com o Pará. Dessa forma, é possível notar, desde os livros iniciais aos mais recentes da obra de Salgado, que o autor está à procura de uma expressão poética muito pessoal, de um projeto estético ambicioso e de tonalidades às vezes algo surrealistas³, no qual o papel da metáfora é altamente definidor e, para não dizer, a própria tônica da tessitura textual, embora em seus inícios talvez a dicção esteja ainda afeita ao discurso poético em voga no período. Referimo-nos, mais especificamente, aos poetas da chamada ‘poesia marginal’, dos quais Salgado bebeu o tom mais discursivo, de certas tonalidades sociais e existenciais mais engajadas, cujas características atingem a ironia e a sátira:

[...] dentro da jaula do peito
meu coração é um leão faminto
que devassa a madrugada
como um felino atento
seguindo a órbita da urbe
e a têmpera do tempo.
já foi casa de marimbondos,
já foi covil de serpentes,
já foi um sol sob nuvens.
vez em quando veste a calma
de uma floresta sem pássaros,
enquanto rosna em sigilo,
afiando as garras para o próximo salto (Maranhão, 2009a, p. 18).

....

tem que haver uma mudança
na gramática,
uma mudança substancial,
que não é direito
um verbo irregular
passar a ser sujeito no plural.
dever haver um jeito
de romper os elos anormais
entre o agente da passiva

para além de um sujeito enunciativo afro-brasileiro ou afrodescendente, cinco outros critérios objetivos que o pesquisador considera relevantes para a sua devida eficácia semântica: a) a temática, que “[...] trata-se de abordar não só o sujeito afrodescendente, no plano do indivíduo” (Duarte, 2014, p. 28), mas também em meio a um universo que inclua aspectos do humano, do social, do cultural e do artístico, considerados pelo autor como nutrientes essenciais de tal literatura; b) a autoria, um dos fatores mais controversos, pois inclui critérios oriundos de aspectos tanto biográficos quanto fenotípicos, e todos os efeitos daí decorrentes, como também até uma literatura afro-brasileira de autoria branca; c) ponto de vista, o qual indica a visão de mundo autoral, saturado dos valores que fundamentam até mesmo a escolha lexical e a representação do mundo social; d) a linguagem, a qual se manifesta na literatura afro-brasileira por meio de um vocabulário “[...] pertencente às práticas linguísticas oriundas da África e inseridas no processo transculturalizador em curso no Brasil” (Duarte, 2014, p. 37); e) o público, que consiste, segundo Duarte (2014, p. 40), na “[...] formação de um horizonte recepcional afrodescendente como fator de intencionalidade próprio a essa literatura [...]”, o qual a tornaria completamente distinta em relação ao projeto estético que orienta a literatura brasileira geral.

³ A linguagem empregada por Salgado Maranhão em seus versos vem saturada de metáforas tensionadas por construções semânticas típicas do procedimento estético surrealista, no qual há o predomínio de oximoros (figura semântica em que se combinam palavras de sentido oposto que parecem excluir-se mutuamente, mas que, no contexto, reforçam a expressão - obscura clareza, música silenciosa -, ou através de sequências incompatíveis em termos semânticos, como ‘adestrar nuvens’ ou ‘preparar na chuva’), além de certa categoria do ‘nonsense’ semântico, derivado da utilização da técnica da escrita automática, que em Salgado assume deliberada utilização e consciência formal.

e as conjunções causais.
 deve haver uma conjugação geral
 de todo o pessoal interessado
 na situação
 da posição dos verbos na oração.
 que não é direito
 um verbo no passado ser sujeito.
 não duvido até que possa haver
 uma manifestação total
 dos verbos irregulares,
 visando a uma transformação gramatical
 no futuro do presente tempo estado,
 que não é normal
 um sujeito só com tantos predicados (Maranhão, 2009a, p. 39).

No entanto, mesmo entre esses poemas em que o compromisso com a ética social dá-se no mesmo compasso com a estética literária, é notável uma preocupação formal com a palavra, e, em termos mais metafóricos, com a construção de imagens e objetos verbais insólitos, repletos de aliterações, assonâncias, jogos rítmicos, sintáticos e lexicais, tais como neologismos e palavras-valise. Assim, despontam oximoros elegantes, obtidos através de construções típicas do experimentalismo moderno, como ‘a órbita da urbe’, ‘a têmpera do tempo’, ‘urbanotrópole’, ‘grandemocracia’, ‘carne-morango’, ‘flores-navalha’, ‘africlegremente’, entre outros recursos expressivos, os quais explodem nos versos de ‘Doidonauta’:

[...] se lavro silabaredas falavras levo na manha manhã comum
 galo sideral a zen milhas milharando estrelas doidonauta
 poetávido num harém de letras mastigoelando palavárias (Maranhão, 2009a, p. 22).

Todos estes eventos linguísticos sinalizam, já no livro de estreia, o que o próprio Salgado afirma em *Estado de ânimo*: “[...] estou grávido de palavras” (Maranhão, 2009a, p. 20). E, como poeta fecundo, Salgado prossegue rumo a uma arte de ostensiva ourivesaria do verso, sem esquecer a lição drummondiana – “[...] lutar com palavras/é a luta mais vã. / Entanto, lutamos/mal rompe a manhã” (Andrade, 1996, p. 182), que predica que a arte da palavra é uma labuta incansável e diária, sem tréguas, consciência que o autor ostenta de modo explícito e que está muito patente em ‘Laborárduo’:

Meus olhos exilaram-se
 na planície das palavras.

 E luto com elas no breu
 como um louco
 que adestrarse nuvens;

 - coo o outro a depenar-se.

 Ainda que no desconcerto
 ante as coisas que pedem silêncio (Maranhão, 2009a, p. 54).

Daí em diante, livro após livro, o talento de Salgado confirma-se em um *crescendo* contínuo. Em *Palávora* (Maranhão, 1995), desde o título sugestivo, que traz consigo o sinete da imagem, através do uso de uma palavra-valise, conotando uma lavoura de palavras, o autor acerca-se da metapoesia, da inquirição do fazer poético e da palavra, na esteira de uma tradição que já encontra, na literatura brasileira, ilustres praticantes desde Jorge de Lima, em *Invenção de Orfeu* (1952), em João Cabral de Melo Neto, particularmente em *Psicologia da composição* (1947), ou mesmo em Carlos Drummond de Andrade, em muitos poemas de *A rosa do povo* (1945) e ao longo de toda sua obra. No entanto, a metapoesia tem sido, no caso dos poetas brasileiros, uma espécie de parada obrigatória anterior a desenvolvimentos posteriores. Ou seja, uma espécie de agachamento preparatório para um salto, não no sentido de que a metapoesia seja um gênero menor em termos líricos, mas na direção da abertura de novas searas, pois o gênero lírico metapoético, no que tem de rica exploração dos sentidos potenciais da palavra e de investigação do próprio fazer poético, obriga-nos a uma atitude reflexiva e atenta diante do poema, uma vez que as imagens adentram o território do abstrato puro, solicitando, então, que o poeta, fascinando pelo artesanato verbal, conjugue e conjure as melhores forças de seu talento. Em outros termos, a metapoesia abre caminhos estilísticos e metafóricos, desenvolve novos recursos expressivos, na medida em que a reflexão sobre o fenômeno poético obriga-nos à

exploração do instrumental linguístico à disposição para a criação de imagens insólitas e, portanto, grandiloquentes e expressivas. É nesse sentido que *Palávora* aponta para uma nova fase no projeto lírico de Salgado Maranhão, na medida em que o poeta, ao tentar atingir o cerne e o ser da palavra, põe em experimentação o limite de suas próprias capacidades verbais e artísticas. Vejamos:

[...] a palavra coexiste no dilúvio
 ao açoite do sangue nas pedras.
 a palavra é a pedra – e o arquétipo
 que dança.
 e o tempo do fogo flama
 e a memória das águaslavra
 em/canto e plenilúnio.

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

a palavra em si é o cio
 virtude
 a divertir o vício
 de saber saber (Maranhão, 2009a, p. 60).

....

aceito a liturgia do verbo
 e sua voragem.
 aceito
 o rito
 e suas pedras de fogo,
 oráculo do tempo
 em revoada,
 relíquia
 da persistente memória.
 o verbo acena
 ao clamar dos povos
 reverbera pássaros
 sob as línguas (Maranhão, 2009a, p. 63).

....

no fim da linha
 o que sobra é a poesia:
 construção sobre ruínas
 plasmada em palavras
 e silêncios.
 quem saberá os limites
 da beleza e do desespero?
 [...]
 (Maranhão, 2009a, p. 73).

No entanto, *Palávora* é um livro plural, sob muitos aspectos. A despeito de sua vertente metapoética, Salgado Maranhão experimenta nesse livro outros recursos expressivos, que fornecerão, nos livros seguintes, a tônica imagética de seu laboratório poético, em constante maturação e câmbio. Dir-se-ia aqui que o poeta, consciente agora das infinitas possibilidades expressivas à sua disposição, adquire através da experimentação verbal constante a definitiva consciência de que pode explorar para muito além dos territórios até então conhecidos da palavra poética, e arriscar-se agora em experimentos cada vez mais ousados, que ultrapassam as fronteiras expressivas da linguagem poética, anteriormente conquistadas. Não à toa uma das seções do livro é batizada de modo irônico de *Dez limites*, um conjunto de 10 poemas cujos títulos são os mesmos, mas numerados, de forma jocosa e irônica, pelo neologismo ‘deslimite’. Acompanhe-se um pouco o fluxo das imagens de alguns desses dez *Deslimites* de Salgado:

[...] navalha um sol de azeviche
 negride
 - guerreiro em dorso de pedra.
 desfrute de um tempo
 escultor de tragédias.
 [...]
 auroram prímulas de sangue
 e amargaridas
 ávidas
 nos meninos que trepam na chuva (Maranhão, 2009a, p. 84).

[...]
 uma larva de sombras
 - íris de ônix –
 oceana
 meu trem de transe
 fundem ao sol
 as origens:
 chumbo cravado em ouro (Maranhão, 2009a, p. 86).

[...]
 e esta ópera
 na carne
 e este cego
 que delira flores
 da cápsula da nave
 novo
 movem
 movies
 floram
 ícones
 na vida rasurada pelos corvos (Maranhão, 2009a, p. 88).

Estes poemas são reveladores de um trânsito muito interessante para o próximo livro, *O beijo da fera* (Maranhão, 1996), no qual o poeta amplia ainda mais o domínio de sua dicção e o repertório de recursos expressivos e técnicas imagéticas, os quais consistem no emprego consciente de instrumentais desenvolvidos ao longo da história da lírica moderna, conforme reflete Hugo Friedrich (1978) em *Estrutura da lírica moderna*. Neste livro, o crítico e teórico alemão desenvolve uma tese, cuja validade analítica permanece vigorosa até hoje, sobre a poesia dissonante da modernidade, sobretudo caracterizada pelo ilogismo e pelo uso intenso do oximoro, um gênero muito peculiar de metáfora que consiste não em uma associação de campos semânticos semelhantes ou contíguos, mas justamente na intersecção e justaposição entre campos semânticos completamente estranhos um ao outro, de modo que a associação entre os termos provoca uma aprazível e, por vezes, áspera, mas bela estranheza, cujo resultado é uma poesia que, a despeito de uma aparente construção alógica, combinada ao longo do fluxo verbal, fornece possibilidades expressivas extraordinárias e insólitas, que vão às raias do absurdo semântico:

Essa tensão dissonante da poesia moderna exprime-se ainda em outro aspecto. Assim, traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade do que é expresso, o arredondamento linguístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a ‘absurdidade’, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. São, em parte, tensões formais e querem, frequentemente, ser entendidas somente como tais. Entretanto, elas aparecem também nos conteúdos (Friedrich, 1978, p. 16, grifo do autor).

Ora, ao longo da modernidade literária, desde Baudelaire, que afirmou alhures que “[...] il y a quelque gloire à n’être pas compris”⁴ (Baudelaire, 1908, p. 13, tradução nossa) desenvolve-se um projeto estético que, passando pela mão dos modernos espanhóis, franceses e alemães, através da movimento Dadá, do Surrealismo e da Expressionismo alemão, prima pela elaboração de uma poesia que tenta romper completamente com a linearidade discursiva, em todos os níveis linguísticos (gráfico-visual, fonético,

⁴ “Há alguma glória em não ser compreendido”.

morfológico, lexical, semântico e interpretativo), a fim de se obter uma linguagem poética incomum e não-comunicável, abolindo às vezes por completo a função comunicativa da linguagem, repleta de imagens capazes de fascinar pela plasticidade visual impossível de ser concebida em termos racionais e lógicos. Nesse sentido, a partir de *O beijo da fera* é possível afirmar que a poesia de Salgado Maranhão abraça de vez este projeto estético, uma vez que, desse livro em diante, o tônus verbal de seu fazer poético adquire o emprego constante de oximoros, metáforas que exploram e sondam o território ilógico das relações semânticas inusuais, características da lírica moderna que vem desde Baudelaire.

Um dos poetas que mais contribuiu no século XX para apontar essa inesgotável seara de possibilidades da poesia alógica, de oximoros e metáforas insólitos, foi, sem dúvida, Garcia Lorca (Friedrich, 1978). Sua influente lírica disseminou, sobretudo no mundo de línguas castelhana e portuguesa, o gosto por este projeto estético da modernidade lírica, embora a fonte da modernidade espanhola esteja mais diretamente ligada à riqueza metafórica dos poetas barrocos espanhóis, como Luís de Gôngora (Friedrich, 1978), um grande inventor de paradoxos semânticos, uma usina de oximoros à disposição dos modernos espanhóis, como Antonio Machado, Ramón Jímenez, Jorge Guillen, Garcia Lorca, Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, entre outros, que souberam buscar no antecessor histórico a matéria prima para os procedimentos semânticos necessários à invenção poética. Não tardou que poetas portugueses, particularmente Eugênio de Andrade, seguissem o mesmo trajeto, e desenvolvessem uma poesia densamente dissonante, com intenso uso de oximoros e imagens ilógicas. No Brasil, as gerações de 45 e de 60 foram as que mais empregaram tal recurso. No entanto, Salgado Maranhão pertence a uma geração posterior no tempo e no espaço, sobretudo em termos culturais, mas em seus poemas, de *O beijo da fera* (Maranhão, 1996) em diante, abraça de vez um projeto lírico característico, coalhado das lições dos modernos europeus, produzindo, a partir de então, uma poesia que emprega recursos metafóricos que evocam o lirismo erótico, cheio de imagens sensuais e sugestivas, confirmando assim que o poeta atinge a maturidade linguística de seu talento literário, após anos de experimentação consciente e, evidentemente, de constantes leituras e confluências estilísticas em sua obra. O poema 'A fênix', título cuja simbologia remete à ressurreição através do fogo e das cinzas, da morte para o renascimento, aponta justamente para um poeta que nasce de novo, de suas próprias cinzas e morte, em um ato de autofecundação, "grávido de palavras", fértil de lirismo e pura poesia:

Tornei-me pássaro
em meus assores,
buscando um segundo andar
no tempo. Aro
revanches na tarde
e vívido voo em mim.

Tornei-me argila e aço. Nevo
lavas de amor e amargo. Fênix
a cantar para cinzas.

Sinto na veia o revérbero
- nave rítmica –
a dublar o silêncio.

Pesco a manhã
- bailarina de raios –
a despir meus remendos;

e essa adaga de sonhos
feita de sangue e exemplo
cravada no coração,
meu templo (Maranhão, 2009a, p. 117).

Livro após livro, Salgado Maranhão confirma em sua obra marcada uma vasta consciência metafórica, estilística e literária, demonstrando a cada poema que soube estabelecer o diálogo com uma tradição do verso em língua portuguesa que sempre foi afeita ao depurado trabalho linguístico, sem, no entanto, na busca assim da construção de um monumento artístico, esquecer-se do diálogo constante com as demandas de seu tempo ou abandonar o refinado e rico artesanato verbal, característico dos poetas que sabem explorar a riqueza do projeto da lírica moderna apontado por Friedrich (1978), o qual consiste em explorar a riqueza

dissonante das metáforas construídas através de oximoros. Através desses recursos, a poesia de Salgado explora uma dicção impetuosa, repleta de dissonância e anormalidade (Friedrich, 1978), cuja sensualidade abraça-nos com uma elocução semântica que se arraiga em uma estranheza envolvente, muito própria dos artistas modernos da palavra, que conseguem saturar o tecido metafórico de seus textos com sugestões e uma variedade ampla de recursos lexicais e semânticos (jogos morfológicos, recursos polissêmicos, entre outros). Sem dúvida, o poder verbal de Salgado Maranhão é obtido através de uma pulsão erótica que atravessa cada imagem, cada pausa, cada ritmo e verso. As imagens fluem através em tropel de cenas e metáforas que deságuam em uma espécie de gozo vocabular, como em ‘Os corcéis’:

Árdego e só
este sol que arrima
os corcéis
do amor.

Tão livre
que desacata
com suas patas
e seus recatos.

Tão vasta via
que avaro
se desvairia.

(Sob os pés
a estrada imersa
o tempo,
sulca o ser
em signo
e pó.)

Halo de fogo
imprevisto
deste deus
que se diz rito
e é cio.

Aura de pavor
que avisto
de escalar sua prece
quando ela apenas
transparece (Maranhão, 2009a, p. 119).

Não à toa, Salgado agora sente a necessidade de um novo canto, de uma nova poética, salpicada de intenso e renovado lirismo, mas aos pés das tradições poéticas que a modernidade sedimentou ao longo do século XX, paradoxalmente. Que o diga em ‘O canto’:

Canto as arestas do árido
onde mora minha tribo.

Canto o que reluz do pó
dentro da casca e da cor.

Canto aos tentáculos do amor
que visam içar o azul.

Canto o despudor do onírico
onde ele é múltiplo e é único.

Canto o que sou e o que queres,
canto ao gozo das mulheres.

Canto ao vivendo e seu jogo
na estalagem dos lobos.

Canto por tudo e porquanto
canto a canto e desencanto (Maranhão, 2009a, p. 126).

O poeta, cômico de que sua poética atingiu novos patamares expressivos, levanta-se à altura dos grandes poetas da língua, ao se lançar na aventura de uma nova ‘delírica’, cujas novas delícias anunciam tempos de amor e de lírica, em uma torrente vocabular repleta de metáforas sensuais e saturadas de erotismo, às vezes evocando a sensualidade de Lorca ou Neruda, como nos versos anteriores. Cada vez mais, os livros de Salgado são convites para viagens verbais, repletas de paisagens semânticas, cuja geografia nos conduz às escarpas do gozo e da sedução, às falésias do desejo e da vida, às praias exuberantes do corpo e do sexo, aos esplendores do amor e do prazer, e de uma cornucópia inesgotável de sumos e sùmulas de experiência e cosmovisão com relativo sabor de neopaganismo. Nesse sentido, o crítico Luiz Fernando Valente (2009) aponta, em ensaio apenso em *A cor da palavra*, a presença do apolíneo na poesia de Salgado Maranhão. Não necessariamente discorda-se da tese de Valente, no entanto dir-se-ia que não é apenas do apolíneo, no sentido de saúde, racionalidade e luminosidade, que se compõe a lírica de Salgado, mas de um saudável equilíbrio entre o apolíneo e o dionisíaco, à feição da poesia de Eugênio de Andrade, pois ambos os poetas, Eugênio e Salgado, ostentam a sensualidade e a fluidez natural dos autores que cultivam o culto do aqui- agora, de um *carpe diem* atualizado, não nos termos e na dicção neoclássica, mas de uma percepção de um novo paganismo, de um neopaganismo sem um *ethos* religioso, mas de uma atitude ontológica, uma filosofia do ser e do estar, ou melhor, poética, diante da vida e da existência (Valente, 2009). Colher os frutos e os sumos do dia, das searas e adagas do amor, dos seios-ubres do desejo e da libido, e, no entanto, celebrar o simples fato de estar vivo e feliz, em meio às contradições inexoráveis da existência, mas sem o desespero amargo dos existencialistas ou dos céticos, como em ‘A adaga e o amor’:

Feras da mesma seara a adaga e o amor,
da mesma sanha urgente e visceral
moldam, no tempo, o ser e seu metal
irmãos em fogo: a forja e o forjador.
Diz-se que o sangue benze o sabre e o sal
do dia a dia: trevas e esplendor.
Conspiram todos sobre o mesmo pó
o pão, a dor, o dom e o bem no mal.
Mais do que a luz oculta em seus fusíveis
é o silêncio: esse acervo de azul e vis
ardis. Eterna trama de ravina
em chamas: o amor em múltiplos níveis.
E a lucidez do afeto – água da mina
- vai abrindo o caminho para a lâmina (Maranhão, 2009a, p. 153).

Ante todo o exposto até aqui, percebe-se que a obra poética de Salgado Maranhão vem atravessada de penetrante lucidez metafórica e profunda consciência vocabular. Portanto, não apenas do ponto de vista linguístico, seus procedimentos metafóricos são característicos de um poeta que se apoia na já longa tradição moderna da reflexão formal, sem esgotar-se, no entanto, no esteticismo vazio da ‘arte pela arte’, que no campo literário brasileiro de fins do século XIX levou tantos poetas a uma linguagem solene e perfeccionista em termos vocabulares e formais, no entanto muitas vezes desprovida de potência expressiva e vitalidade humana. Ao contrário, foi possível demonstrar que a poesia salgadiana é vinculada ao engajamento social, à consciência cultural de origem étnica, à reflexão sobre a materialidade e a sensualidade do corpo, ao mesmo tempo em que atravessada por uma vasta percepção da brevidade temporal que é característica da condição humana, em toda a precariedade que lhe é pertinente.

Também é possível demonstrar que a poesia salgadiana finca-se no território linguístico e ontológico do que Nietzsche (2007) afirmou em *O nascimento da tragédia*, em que elementos ‘apolíneos’, manifestados através da consciência formal, e elementos ‘dionisíacos’, vazados através do fenômeno da ‘embriaguez’ ou êxtase da linguagem (Nietzsche, 2007), estão devidamente em equilíbrio expressivo ao longo de sua obra. Com efeito, o filólogo alemão demonstrou em seu sistema interpretativo da tragédia grega que “[...] o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do ‘apolíneo’ e do ‘dionisíaco’” (Nietzsche, 2007, p. 24, grifos do autor), e no caso da obra de Salgado Maranhão, tal duplicidade observa-se em seus procedimentos estilísticos e expressivos, o que, conforme Valente (2009), projeta-se na lírica salgadiana simultaneamente através do êxtase dionisíaco da linguagem, traduzível também por uma espécie embriaguez criativa, a qual também não descuida do apuro contemplativo e formal apolíneo, que se amalgama, em termos ontológicos, com a expressão do ser do poeta lírico: “Desta forma, a poesia lírica não

seria uma expressão ‘imediate’ da subjetividade do poeta, mas uma sondagem profunda da relação entre o ser e o mundo ‘mediada’ por imagens” (Valente, 2009, p. 408, grifo do autor). Assim, à feição também de uma lírica que também abraça o *ethos* brechtiano (em termos sociais), sem tomá-lo como receituário explícito da composição lírica, a poética salgadiana utiliza o equilíbrio formal e expressional entre o dionisíaco e o apolíneo, o que torna, em termos nietzscheanos, o poeta lírico “[...] simultaneamente o análogo simbólico da aptidão divinatória” (Nietzsche, 2007, p. 26) em conjunção com “[...] o sonho e a embriaguez” (Nietzsche, 2007, p. 24). É o que reclama o poeta sumarento de *A cor da palavra* em todos os seus poemas:

Poeta é o que esplende
a labareda entranhada
ao rugir
das pequenas agonias.

Assim se erguem
(em meio ao tropel dos dias)
as cidades da memória:
contêineres feitos de gestos,
palavras incendiadas de milagres;

assim se alumbra o coração
em seu charco de prímulas:

este atol que atou-me
à borda do deserto e ao sangue
em que partilho
estas horas carnívoras,

tangido a barlavento
por minhas perdas ítacas (Maranhão, 2009a, p. 402).

Considerações finais

Octavio Paz adverte, com a consciência crítica de um poeta que também consegue teorizar e pensar o fenômeno da criação poética, em *O arco e a lira* (1982), que a chamada ‘técnica poética’ não é possível de ser transmitida como um ensinamento ou uma fórmula, “[...] mas [é composta] de invenções que só servem para seu criador” (Paz, 1982, p. 20). Assim sendo, de acordo com o poeta mexicano, não é possível através de uma análise acadêmica, qualquer que seja o método empregado e a abordagem e o resultado pretendidos, deslindar os mecanismos textuais de um poema (através de seus procedimentos gráficos, fonéticos, morfológicos, sintáticos, lexicais e semânticos, entre outros) sem pagar tributo ao fato de que cada poeta, através de fenômeno de consciência único, cria uma obra que, em termos estilísticos, encontra-se em estado de “[...] arredondamento linguístico [...]” e “[...] inextricabilidade do conteúdo [...]” (Friedrich, 1978, p. 16). Ou seja, a expressão linguística e o conteúdo semântico do poema convivem em estado de ‘tensão dissonante’, termo que Friedrich utiliza para analisar a complexidade daquilo que o poema expressa em direta relação de paradoxo com a aparente simplicidade da exposição lexical, sintática, morfológica, fonética e, muitas vezes, até gráfica do texto, que resulta, portanto, em tensões formais que se alojam no interior do poema, através de todos os seus recursos expressivos. Contudo, assim como Octavio Paz adverte, a grande questão que todos esses procedimentos textuais acarretam é o simples e inexorável fato de que o estilo criado pelo poeta está imerso em tamanha singularidade que adquire uma relativa ou muitas vezes profunda ‘opacidade linguística’, de tal forma que os ditos procedimentos, apesar de em certa medida e grau poder ser assimilados e até razoavelmente transmitidos em forma de ensinamentos estilísticos, ficam confinados na impossibilidade de reproduzir, com a mesma potência, habilidade e performance, o estilo daquele poeta que os criou. Dessa forma, o mais correto é afirmar que nenhum poeta transmite de fato o seu estilo, uma vez que o modo peculiar com o que o criou e o expressou está materializado em uma obra que aprisiona, em estado textual, uma consciência única e intransferível. Ou, no termos do próprio Octavio Paz (1982, p. 20-21):

É verdade que o estilo – compreendido como maneira comum de um grupo de artistas ou de uma época – confina com a técnica, tanto no sentido de herança e transformação, quanto na questão de ser procedimento coletivo. O estilo é o ponto de partida de todo projeto criador; por isso mesmo, todo artista aspira a transcender esse estilo comum ou histórico. Quando um poeta adquire um estilo, uma maneira, deixa de ser

um poeta e se converte em construtor de artefatos literários. [...] O poeta utiliza, adapta ou imita o fundo comum de sua época – isto é, o estilo de seu tempo –, porém modifica todos esses materiais e realiza uma obra única.

É, portanto, nesse sentido que é possível realizar uma leitura da obra de Salgado Maranhão, um poeta que ergue o seu monumento literário em uma época em que a poesia contemporânea brasileira atravessa um vasto período de imensa saturação das experiências estéticas do século XX, sem, entretanto, pretender com isso realizar uma revolução literária ou uma radical ruptura com os paradigmas e técnicas empregados ao longo dos grupos e movimentos anteriores. Ao contrário, Salgado Maranhão demonstra uma percuciente trajetória sobre todo o artesanato lírico produzido pelas estéticas que o antecederam, fundindo-as no mesmo amálgama textual, a fim de extrair de todo esse arsenal de recursos expressivos uma lavra estilística capaz de provocar, nos leitores, a percepção do poético sem cair na rotinização estereotipada dos mecanismos de fatura metafórica que tanto caracterizam, hoje, os seus ricos procedimentos formais e labor verbal.

Nas obras mais recentes de sua produção – *O mapa da tribo* (Maranhão, 2013); *Óperas de não* (Maranhão, 2015); *Avessos avulsos* (Maranhão, 2016); e *A sagração dos lobos* (Maranhão, 2017) – é possível perceber, sem grandes esforços, o profundo amadurecimento resultante dessa fecunda e distinta trajetória. Após ter desenvolvido o seu vasto e multifacetado repertório de instrumentos poéticos nas obras anteriores, sempre pontuadas por uma expressão metafórica multifacetada e de rica densidade formal, sobretudo através do vasto emprego do oximoro que tanto caracteriza a dicção salgadiana, o poeta maranhense retorna às suas origens primordiais e telúricas na obra *O mapa da tribo* (Maranhão, 2013), cujo título já anuncia o reencontro com suas raízes ancestrais, em uma espécie de retorno à Ítaca, um Ulisses tropical que volta a estabelecer e reconectar os laços com seu povo e sua terra natal. São muito ilustrativos os versos da pequena seção ‘Da origem’, nos quais o poeta decanta os sentimentos e afetos que ainda o ligam ao Maranhão, terra em que seus antepassados, vindos da África, encontram, ao mesmo tempo, o sal da prisão e o sol da liberdade, tal como se lê em ‘Origem’, poema que abre a seção quase homônima:

Do mar vêm os meus ancestres
remidos pelo tacão,
sou do sal dessas marés
ante o que houve e o que hão.

Das cores que me caíram
já não distingo a mistura,
se de feijão com torresmo
ou café com rapadura.

A terra solta em meus pés
como se de vento fosse:
guarda um disfarce no amargo
e uma cicuta no doce.

Muitos me deitam louvores
entre a varanda e o fogão,
me abraçam com a mão no coldre,
me beijam como se não (Maranhão, 2013, p. 77).

Impossível ignorar, na aparente simplicidade do poema a complexidade da denúncia realizada. ‘A mão no coldre’ é a imagem poderosa do preconceito e da desigualdade que atinge todos os afro-brasileiros, ainda que vitoriosos em uma sociedade que lhes ‘beijam como se não’. A técnica poética salgadiana, nesse sentido, não se esquiva e jamais se esquivou da consciência social, do *ethos* brechtiano, no entanto o poeta opta por um registro verbal em que os sentidos não estão sempre explícitos, preferindo expressá-los pelas vias de imagens que explodem em texturas polissêmicas, capazes de ir além do panfleto e do grito sem peias. Assim, o registro vai além do pedestre e o cotidiano, o óbvio, o que é extremamente importante em termos de projeto estético, uma vez que o problema da arte, talvez quase nunca ou mesmo nunca, é o sentido explícito e ordinário como objeto. Nos demais livros, Salgado segue-o e persegue-o, sempre solidário aos ditames de seu papel como – também – um bardo dos desiguais, da imensa horda de marginalizados cujo canto, em sua voz, explode em textos como o poema-epígrafe ‘Ladainha’, de *Ópera de não* (Maranhão, 2015), um livro de

desconcertante inquietação e enorme potência, tanto verbal quanto social, classificado em segundo lugar no Prêmio Jabuti de 2016:

[...] porque erguemos palafitas
sobre as distâncias que nos secam
as juntas; sobre

a fuligem dos piolhos
onde almoçamos estatísticas –

e amamentamos víboras
com a seiva dos ossos.

Porque vendemos as pupilas
por um prato de sonhos

e só temos lágrimas
para o jantar – nesse

X-tudo de fuck you!
[...] (Maranhão, 2016, p. 13).

Nas coletâneas seguintes, *Avessos avulsos* (Maranhão, 2016) e *A sagração dos lobos* (Maranhão, 2017), Salgado Maranhão ultrapassa os limites de seu projeto estético original, agora na plenitude e mestria de sua maturidade existencial e estilística. A obra singular desse extraordinário poeta maranhense continua a provocar, no cenário da literatura contemporânea brasileira, um vigoroso sopro de talento e qualidade, a despontar em um contexto onde, cada vez mais, carreiras poéticas bastante promissoras goram e findam logo após a estreia, muitas vezes chanceladas por grandes selos editoriais, prêmios e distinções.

Referências

- Adorno, T. W. (2003). *Notas de literatura I*. São Paulo, SP: Duas Cidades.
- Andrade, C. D. (1996). *Antologia poética*. Rio de Janeiro, RJ: Record.
- Andrade, C. D. (1945). *A rosa do povo*. Rio de Janeiro, RJ: Livraria Jose Olympio Editora.
- Baudelaire, C. (1908). *Oeuvres posthumes* (3ème éd.). Paris, FR: Societé de Mercure de France.
- Duarte, E. A. (2014). *Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XX*. Rio de Janeiro, RJ: Pallas.
- Friedrich, H. (1978). *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades.
- Lima, J. (1952). *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro, RJ: Livros de Portugal, S. A.
- Mallarmé, S. (1998). *Mallarmé*. Paris, FR: Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Maranhão, S. (1989). *Punhos da serpente*. Rio de Janeiro, RJ: Achiamé.
- Maranhão, S. (1995). *Palávora*. Rio de Janeiro, RJ: Sette Letras.
- Maranhão, S. (1996). *O beijo da fera*. Rio de Janeiro, RJ: Sette Letras.
- Maranhão, S. (1998). *Mural de ventos*. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio.
- Maranhão, S. (2002). *Sol sangüíneo*. Rio de Janeiro, RJ: Imago.
- Maranhão, S. (2005). *Solo de gaveta & Amorágio* [CD-ROM]. Rio de Janeiro, RJ: SESC.
- Maranhão, S. (2009a). *A cor da palavra*. Rio de Janeiro: Imago, Fundação Biblioteca Nacional.
- Maranhão, S. (2009b). *A pelagem da tigra*. Rio de Janeiro, RJ: Booklink.
- Maranhão, S. (2013). *O mapa da tribo*. Rio de Janeiro, RJ: 7Letras.
- Maranhão, S. (2015). *Ópera de nãos*. Rio de Janeiro, RJ: 7Letras.
- Maranhão, S. (2016). *Avessos avulsos*. Rio de Janeiro, RJ: 7Letras.
- Maranhão, S. (2017). *A sagração dos lobos*. Rio de Janeiro, RJ: 7Letras.
- Maranhão, S., Miguel, A. C., & Natureza, S. (Orgs.), (1978). *Ebulição da escrituração: treze poetas impossíveis*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira.
- Nietzsche, F. (2007). *O nascimento da tragédia*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.

Melo Neto, J. C. (1947). *Psicologia da composição*. Barcelona, ES: O Livro Inconsútil.

Paz, O. (1982). *O arco e a lira* (O. Savary, Trad.). Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira.

Paz, O. (1996). *Signos em rotação*. São Paulo, SP: Perspectiva.

Valente, L. F. (2009). O traço apolíneo de Salgado Maranhão. In S. Maranhão, *A cor da palavra* (p. 405-415). Rio de Janeiro, RJ: Imago; Fundação Biblioteca Nacional.