

# Em torno da luz cristalina: clara voz de Pedro Salinas

Cristiano Moreira  
UFSC

## Resumo

O texto que segue pretende ler a poesia de Pedro Salinas e Jorge Guillén diante de uma perspectiva que faz da voz uma iluminação e uma resistência diante do tempo histórico e da predominância de uma leitura simples das imagens. Assim, alguns poemas escolhidos permitem uma leitura contemporânea a respeito da voz, seguindo o conceito de *Stimmung* recuperado por Giorgio Agamben e as lições de poesia de Paul Valéry, e formam aspectos imprescindíveis para ler a poesia destes poetas. Ao manter em sua produção uma conversação com seus predecessores, Pedro Salinas joga com o *logos* e faz da *phoné* matéria prima para sua obra.

Palavras-chave: Poesia espanhola; voz; imagem; tradição; filosofia; *Stimmung*.

## Resumen

El texto que sigue pretende leer la poesía de Pedro Salinas y Jorge Guillén desde una perspectiva que hace de la voz una iluminación y una resistencia ante el tiempo histórico y ante una lectura simple de las imágenes. Así, algunos poemas escogidos permiten una lectura contemporánea respecto de la voz, siguiendo el concepto de *Stimmung* recuperado por Giorgio Agamben y las lecciones de poesía de Paul Valéry, formando aspectos esenciales para leer la poesía de estos poetas. Al mantener en su producción una constante conversación con sus predecesores, Pedro Salinas y Jorge Guillén juegan con el *logos* y hacen de la *phoné* materia prima para su obra.

Palabras clave: Poesía española; voz; imagen; tradición; filosofía; *Stimmung*.

1. Referência a *Disparadero español*, texto de José Bergamín publicado em 1940 como espécie de troar da linguagem (para usar uma imagem encontrada no *Konvolut N* do livro das *Passagens* de Walter Benjamin) após a deflagração da Guerra Civil na Espanha.

2. É possível ler na correspondência entre Pedro Salinas e Jorge Guillén as inúmeras referências à *Revista Cruz y Raya* editada por José Bergamín, os encontros de Jorge Guillén com Jacques Maritain em Nova York e no Canadá e a leitura feita por Pedro Salinas de *A través le desastre*, livro de Maritain sobre a guerra. Maritain foi também professor convidado para proferir um ciclo de conferências na Universidad de Santander. Estas conferências resultaram em livro sob o título de *Problemas Espirituales y Temporales de una nueva cristiandad*. Essas referências versam sobre a preocupação de um novo humanismo que preocupava uma geração de abrangência transcontinental. Na América Latina exemplos são as Revistas *Ordem e Vida*, os textos de Alceu Amoroso Lima no Brasil (ver a tese de doutorado de Leonardo D'Ávila de Oliveira defendida na Universidade Federal de Santa Catarina em 2015 intitulada “Ordenar o espiritual: letras e periodismo católico no Brasil (1928-1945)”) e no Uruguai, as teorias do Universalismo Construtivo de Joaquín Torres-García e a reedição da *Revista Círculo y Cuadrado* originalmente editada na França por Torres-García e Michel Seuphor sob o título de *Cercle et Carré*.

3. Importante salientar que o que chamamos aqui partilhas sensíveis não é referência ao termo de Jacques Rancière, por entendermos que este não está em consonância com a doutrina

“*La poesía es siempre obra de caridad y de claridad*”

Pedro Salinas

“*Las palabras son aire y van al aire*”

Becquer

## I

Pedro Salinas é um dos poetas mais importantes da geração de 27, como ficou conhecida esta estirpe de escritores que atingiam a maturidade em um período de tensão que ainda ressoava após a Primeira Guerra Mundial, a Revolução de Outubro na União Soviética e que se acercavam do disparate<sup>1</sup> da Guerra Civil Espanhola em 1936. Havia uma espécie de egrégora que unia os poetas dessa geração, mas que não lhes exercia força equalizadora de linguagem. Esta geração compartilhava uma espécie de comunhão com a tradição e se usamos a palavra comunhão é porque havia uma forte ação de um catolicismo<sup>2</sup> que os mantinha ligados a uma força da natureza criativa da poesia. Tal natureza criativa garantia uma espécie de sobrevivência da oratória oriunda das tradições trovadorescas e stilnovistas, dos cantos e adágios populares, presságios e outras partilhas sensíveis ou doutrinas semelhantes para lembrar um termo de Walter Benjamin.<sup>3</sup> Uma espécie de geometria humanizada da linguagem, um abstracionismo construtivo unia um grupo de escritores com os quais compartilhavam interesses alguns poetas brasileiros como Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade<sup>4</sup>. Autores para os quais a poesia não era somente intelecto e imaginação, mas uma espécie de liturgia como advertiu José Bergamín: “Decíamos que la poesía, el lenguaje poético, entrándonos por los ojos y los oídos en el ritual litúrgico puede separarse de éste, pero no lo contrario. La poesía, decíamos, puede no ser sagrada, pero lo sagrado, por serlo, es poesía”<sup>5</sup>.

A criação poética passaria pelo conjunto dos sentidos, imaginação, inteligência, amor, desejos, instinto, sangue e espírito. Pedro Salinas e Jorge Guillén estão lidando com um arquivo bastante antigo em cujos trabalhos possibilitam a potencialização contemporânea com poemas que priorizam a voz. Ambos os poetas afirmam antes de qualquer coisa, sua ética, pois é justamente em um estado de exceção resultante da crise oriundo do fascismo que assola a Espanha que estes poetas recuperam a importância da voz como fruto do *pneuma*, do sopro divino que anima o poeta, que predomina a vocação pela palavra falada.

Em consonância com Pedro Salinas está seu amigo e poeta Jorge Guillén, autor de *Cántico*<sup>6</sup>, longo livro publicado pela primeira vez em 1936, cujas reedições recebiam mais poemas tornando-se um grande canto. A correspondência entre Jorge Guillén e Pedro Salinas mostra o trabalho contínuo sobre suas

obras poéticas e a preocupação de ambos com a situação política europeia. José Manuel Blecua escreve no prefácio a uma edição de *Cántico* que o estado crítico provoca uma nostalgia do passado e que, para alcançá-lo, precisava mais luz na atmosfera pesada, um predomínio da claridade como nos versos do poema abaixo:

Presencia del aire  
Esas nubes: el gris  
Tan joven por su rumbo  
Sin prisa de futuro,  
La actualidad feliz

De aquel perfil, en boga  
Tranquila hacia la mancha  
Final, desparramada  
Muy bien, hasta la Gloria...

Este cristal, a fuer  
De fiel, me trasparente  
La vida cual si fuera  
Su ideal a la vez.

¡Oh prodigio! Virtud  
¡De lo blanco en el aire!  
Todo el aire en realce:  
Desnudez de su luz.

Luz, evidencia arisca,  
Aunque en tanta alianza  
Con todo. ¡Ah! La nada  
Y la luz aún se miran.<sup>7</sup>

O poema inicia sob céu nublado, tempos nublados como o ar repleto de cinzas como lembra o filme de Alain Resnais “*Nuit et Brouillard*” de 1956. O que tange a voz, a corda do alaúde do poeta é tocada pelo branco, pela claridade que de tão expoente cega. O nada e a luz se olham: cegueira. Isto faz com que *Cántico* parecesse o lamento do homem diante do que vê durante um dia. Na introdução da referida edição encontramos a citação de Dámaso Alonso, segundo a qual *Cántico* é mais que um livro, “parece un libro de poemas; pero es, ante todo, un grito gozoso y maravillado, una interjección única, ampliada, intensificada”<sup>8</sup>. Em *Cántico*, assim como veremos em Pedro Salinas, o tempo não é simplesmente herdeiro dos trovadores ou do século de ouro. O tempo nestes poetas adquire uma espécie de intempetividade da festa mística salientada por Friedrich Nietzsche que possibilita uma segunda natureza e, por conseguinte, uma sobrevivência dessas imagens trazidas não pela construção ou pelo contato, antes pela entoação e pelos cânticos. Estes poetas

das semelhanças de Walter Benjamin. O primeiro trata de uma economia política das imagens, portanto muito mais ligada ao ocularcentrismo ou regime escópico da modernidade (Martin Jay), enquanto que o segundo está situado em uma dimensão mais próxima à ideia do uso profano dos elementos naturais que posteriormente irão ecoar na ideia de desautonomização ou inoperância da obra de arte (como orientou Carl Einstein em *Negerplastik* um século atrás).

4. A este respeito vale a leitura de *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes* de Ricardo Souza de Carvalho. Neste livro o autor reproduz um bilhete de aniversário enviado por Murilo Mendes e Maria da Saudade Cortesão à Jorge Guillén em 1963. Dizia o seguinte: “No dia em que se cumprem os primeiros setenta anos de Jorge Guillén. Poeta e homem exemplar. Mandamos-lhe esta mensagem de *auguri* pela sua saúde e mocidade perene da sua Musa abstrato-concreta: Geometria Humanizada. Roma, 18/01/1963”. Cf. 2011, p.87

5. BERGAMÍN, José. *El clavo ardiendo*, 1973, p. 51.

6. GUILLÉN, Jorge. *Cántico*, 2000.

7. *Ibidem*, p. 95.

8. *Ibidem*, p. 28.

9. NIETZSCHE, Friedrich.  
*Segunda consideração intempestiva-  
Da utilidade e desvantagem da  
história para a vida*, 2003, p.31.

10. GUILLÉN, Jorge. *Cántico*,  
2000, p. 180.

realizam um combate com o tempo histórico remontando uma genealogia de seus precursores, aquilo que recomenda Nietzsche:

O melhor que podemos fazer é confrontar a natureza herdada e hereditária com o nosso conhecimento, combater através de uma nova disciplina rigorosa o que foi trazido de muito longe e o que foi herdado, implantando um novo hábito, um novo instinto, uma segunda natureza, de modo que a primeira natureza se debilite. Esta é uma tentativa de se dar, como que um passado a posteriori, de onde se gostaria de provir, em contraposição ao passado do qual se provém.<sup>9</sup>

O passado herdado como campo de forças para as artes. Este campo de forças adquire maior tensão à medida que a pesquisa destes poetas se confronta com a contingência da guerra turvando a memória. Talvez esta busca pela sobrevivência do arcaico como novo esteja intimamente motivada por aquilo que Nietzsche denomina um novo instinto, na tentativa de compor um outro tempo de recordações no meio de uma noite pressurosa. Um tempo em que uma candeia presente ilumine o passado.

#### Noche Encendida

Tiempo, ¿prefieres la noche encendida?  
¡Qué lentitud, soledad, en tu colmo!  
Bien, radiador, ruiseñor del invierno.  
¿La claridad de la lámpara es breve?  
Cerré las puertas. El mundo me ciñe.<sup>10</sup>

Cada um destes trovadores possuía uma voz que reivindicava sua herança e a consumia em reinvenções sob a luz no novo século. A escrita era a metáfora do escuro lançado no claro da página, a enunciação oferecia o clamor do tempo por onde vibravam as ondas sonoras. O último ensaio de *Lenguaje y poesía*, de Jorge Guillén, marca a estirpe de:

Una generación tan “innovadora” no necesitó negar a los antepasados remotos o próximos para afirmarse...todo lo contrario: sus raíces se ahíncan en un pretérito más y más profundo. Ya los escritores del 98 habían renovado el interés por algunas obras y algunos autores que ellos creían “primitivos”: Poema del *Cid*, Gonzalo de Berceo, el Arcipreste de Hita. Ahora se airea todo el Siglo de Oro lírico, y no solamente a Góngora...Y si se vindica al gran don Luis Cordobés se da valor actual a Gil Vicente, a fray Luis de León, a San Juan de la Cruz, a Lope, a Quevedo. Estos actos de buena memoria no implican sobre todo discriminación de erudito, aunque no sean ajenos a los deleites de la erudición tales poetas, hasta los que son profesores. (Lo son Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso.) Pero también Lorca escribe sobre Góngora, y es él quien pone al granadino Soto de

Rojas ante nuestros ojos. ¿Y quién con más capacidad de asimilación y más reminiscencias de cultura que el nada universitario Rafael Alberti? Tantos retornos a la poesía antigua son obra de poetas en cuanto poetas.<sup>11</sup>

Foi Antonio Machado, segundo Jorge Guillén, quem disse que o intelecto não canta. Por esse motivo a voz é recuperada na tradição popular da poesia espanhola nos poetas mencionados no trecho acima. São poetas preocupados com a poesia do presente sem deixar de criar com o olhar atento ao passado, operando assim um procedimento que ainda hoje é tarefa de escritores, de professores e pesquisadores.<sup>12</sup> No texto de Jorge Guillén temos a marcação de um ponto de contato que induz não apenas às semelhanças, mas talvez, ainda mais importante para pensar a literatura hoje, as dessemelhanças de cada autor com a tradição recuperada em um espaço discursivo onde a voz literalmente “fala mais alto”<sup>13</sup>. Ainda Jorge Guillén é quem afirma que Paul Valéry foi um poeta “leído y releído con gran devoción por el poeta castellano, era un modelo de ejemplar altura”<sup>14</sup>. Foi o mesmo Paul Valéry quem escreveu acerca da importância da voz na poesia moderna, ao menos de uma voz pura na poesia que supere o Eu:

Considerem também que, entre todas as artes, a nossa é talvez a que coordena o máximo de parte ou de fatores independentes: o som, o sentido, o real e o imaginário, a lógica, a sintaxe e a dupla invenção do conteúdo e da forma... e tudo isso por intermédio desse meio essencialmente prático, perpetuamente alterado, profanado, desempenhando todos os ofícios, a linguagem comum, da qual devemos tirar uma Voz pura, ideal, capaz de comunicar sem fraquezas, sem aparente esforço, sem atentado ao ouvido e sem romper a esfera instantânea do universo poético, uma ideia de algum eu maravilhosamente superior a Mim.<sup>15</sup>

Os poemas de Pedro Salinas, neste caso, percorrem a tradição para nos proporcionar uma clareira a partir do zero da imagem<sup>16</sup> diante do qual é possível escrever o que dita uma voz pura, quase um hino, uma celebração. Experimentemos o giro, a voluta mesma na própria forma deste texto, um passo de toureiro e comecemos pelo último livro de Pedro Salinas, aquele em que há o zero que possibilita o anacronismo. Axial é o texto e o leitor possibilita a experiência exótica da leitura.

Rafael Alberti<sup>17</sup> lembra em seu ensaio “La poesía popular en la lírica española contemporánea”, logo no início, citando Juan Ramón Jiménez, que “no hay arte popular, sino tradición popular del arte”. Alberti com isso estabelece o problema que permeia várias estâncias da poesia espanhola da geração de 27, a saber, a sobrevivência de dispositivos da poesia trovadoresca, das canções de gesta medievais reativadas no século XX. Rafael

11. Idem. *Lenguaje y poesía*, 1983, p. 185.

12. Refiro-me aqui ao ensaio da Prof<sup>a</sup> Susana Scramim, “Poesia Modernista brasileira e suas afinidades com o arcaico”, de 2011, em cujas primeiras páginas estabelece um problema da crítica atual em pensar o tempo presente a partir de questionamentos sobre o passado. Em seu ensaio cita a intervenção feita pelo Prof<sup>o</sup> Raúl Antelo durante o XXVII encontro da Associação Nacional da Pós-Graduação em letras e linguística. Na ocasião o professor lembra a V Tese sobre filosofia da história de Walter Benjamin, ou seja, que nós pesquisadores devemos prestar atenção no lampejo, no brilho a partir do qual a imagem do passado se fixa no presente e nos permite gerar novos sentidos para a história que volta a nos visitar.

13. Em *A voz e a série*, de 1998, Flora Süssekind chama a atenção para o poema “Dois castelhanos em Sevilha” de João Cabral de Melo Neto, sobre o qual alude a diferença entre as falas de Jorge Guillén e Pedro Salinas, o primeiro “falando baixo” e o segundo “ditando ‘aos gritos’ suas classes.”. Cf. p.35.

14. GUILLÉN, Jorge. *Lenguaje y poesía*, 1983, p.190.

15. VALÉRY, Paul. *Varietades*, 1991, p. 218.

16. A este respeito não é demais lembrar a pintura de Vicente do Rego Monteiro “Paisagem Zero, 1943” e o poema homônimo de João Cabral de Melo Neto publicado na Revista Renovação, de 1943 editada por Rego Monteiro. A clareza recende “A luz de três sóis/ Ilumina as três luas/ Girando sobre a terra/ Varrida de defuntos” e a clareira aqui é a “Janela aberta sobre/ Os sonhos dos mortos”.

17. Murilo Mendes escreve um dos retratos relâmpagos para Rafael Alberti mencionando seu caráter revolucionário

e recuperando uma fala de Pedro Salinas sobre a destreza da poética do autor de *Ocho nombres de Picasso*: “Rafael, o mais politizado dentre os poetas de sua geração, empenhou-se a fundo no drama do seu país. Lírico e revolucionário encontra na paixão política um motivo de vida criadora”. Pedro Salinas escreveu: “Difícil sería encontrar entre los líricos del siglo XX alguno más enseñado en los recursos de la lengua poética española, que Rafael Alberti, ni más diestro y ágil en su uso. La pericia de Alberti le sirve en todas sus voluntades de inspiración, así la gracia y hechizo de la popularista, como en la brillante neo-gongorina, o en los alucinantes entreclaros que hacen de cielo a sus ángeles sin cielo.” Cf. 1971, p.1225.

18. Segundo o conceito de contemporâneo desenvolvido por Giorgio Agamben em *O que é o contemporâneo?*, 2014.

19. ALBERTI, Rafael. *Prosas Encontradas*, 2000, p. 119.

20. Termo utilizado por Joaquim Cardoso no poema “Escultura folheada”. De alguma maneira este poema pode ser lido junto com o poema ‘Cero’ do livro *Todo más claro* de Pedro Salinas. A forma formante e formada a que se refere Joaquim Cardozo é equivalente aos escombros da paisagem zero de Pedro Salinas, ou seja, que o ponto furo e o zero se irmanam na potência da escritura contida na voz.

21. Pensando na criação dos hábitos Pedro Salinas tece uma crítica sobre a ostentação e a pompa típica dos sujeitos vaidosos, daqueles que se esquecem da máxima *Memento mori* (*lembra que morrerás*), usual nas pinturas de naturezas mortas ou *Still lives* ou ainda como lembra Matias Aires, na pompa dos Mausoléus os quais com o tempo serão tomados pela hera como ruínas.

Alberti continua o texto de sua conferência acertando que a tradição popular não diminui a potência poética do sujeito em relação ao chamado poeta culto, que sua imitação do arcaico lhe confere status de contemporâneo<sup>18</sup>. Alberti escreve:

El campesino o cantador profesional, el improvisador que, por ejemplo, hoy en España compone sus coplas sobre ritmos y músicas ya dados, se diferencia profundamente de lo que aquí venimos llamando poeta culto. Y no porque sea menos poeta que este o haya sido peor dotado, sino porque sus condiciones de vida, su aislamiento geográfico, a veces, al impedirle, en la mayoría de los casos, aprender a leer, le limitan el capacidad de desarrollo en las fronteras de la tradición oral, única vía para su conocimiento poético.<sup>19</sup>

De maneira semelhante Pedro Salinas no ensaio *Poesia y voz*, um dos últimos a escrever antes de morrer, destaca que o homem moderno prostrado em seu presente fixa-o como costume ou “sólido conjunto de hábitos” esquecendo que este presente é formado de inúmeras camadas de “presentes” como uma escultura folheada<sup>20</sup> desde a Idade Média.

Pedro Salinas compara o homem comum com aqueles que ostentam benesses financeiras<sup>21</sup> para falar daquilo que encontra o investigador ou o folclorista ao deparar-se com uma pessoa que sabe de memória uns romances, poemas e cânticos. Esses sujeitos não possuem outro suporte a não ser a memória e a própria voz. Assim como Rafael Alberti, o autor de *Presagios* nos lembra de que essa voz pertence a um homem simples e seu costume, ou seja, que

La costumbre de que la poesía fuese habla, palabra entera, ardiente canto de verdad. Ese pobre campesino ignaro sería excelente profesor para enseñar al hombre común de hoy que, si es cierto que *algo es, hoy*, de este modo no lo es menos que ese mismo *algo fue, ayer*, de otro modo.<sup>22</sup>

Assim se constitui através dessa espécie de palimpsesto que é a história, a tradição da poesia espanhola, que atravessa os séculos como que por um sopro, pela voz de trovadores, carregados na cripta da memória de viajantes vindos do oriente, carregando na cabeça a semente a ser soprada pela voz como a imagem usada por José Bergamín em *La decadencia del analfabetismo*, a imagem das sementes do dente de leão soltas ao vento. Assim, muito da poesia pré-imprensa, a poesia da memória circulou pelo novo mundo como engenho movendo a lâmina da voz<sup>23</sup> equivalente a uma réstia de luz. A epígrafe de *Todo más claro*, último livro de Salinas, um fragmento de Jorge Guillén indica essa proposição: “Hacia una luz mis penas se consumen”.

## II

Se estamos trabalhando com a ideia de que os poetas da geração de 27 figuram como candeia (lucero)<sup>24</sup> que ilumina o presente catastrófico de Espanha e que a voz é o elemento essencial para a poesia de Pedro Salinas, vale prestar atenção nos títulos de seus livros e sua relação com a tradição da poesia ibérica de cuja linhagem não se deve ignorar a vertente árabe, via Andaluzia como assinala Curtius<sup>25</sup>, “essa poesia oriental foi depois, transplantada para Andaluzia, onde floresceu desde o século X até o XIII. Nela convergem a alma oriental e a espanhola”<sup>26</sup>. *Presagios* (1924) é o primeiro livro de Salinas. Os presságios são augúrios, algo que está relacionado à adivinhação, à vidência ou premonição, que por sua vez pertence à esfera do dom e do primitivo entendimento da vida. Poderíamos arriscar a dizer que o presságio é a impressão de um desejo de saber o que está fora. É a pedra angular sobre a qual o poeta anuncia sua voz, busca a vocação. Lembrando o que já foi dito aqui, Salinas buscava uma nova maneira de escrever a métrica e o ritmo da poesia espanhola e em *Presagios*, segundo Jorge Guillén, o tom é mais ameno, “imágenes más bien sencillas y ritmos no demasiado sonoros, cerca del silencio. Esta inclinación a la sobriedad nos libraba del vistoso alarde modernista.” Ainda Giorgio Agamben na primeira parte de *Bartleby, ou da contingência* designa a potência da escrita a partir da cabala dos gestos dos *falsifia*, seguidores da potência do ato criativo da escrita pois “não há apenas o inexplicável movimento da pena divina e nada que permita pressagiar-lo ou espera-lo sobre a tabuleta de escrever”<sup>27</sup>. *Presagio* de Pedro Salinas integra-se a esta tradição antiga cujo advento da palavra era considerada um presente divino semelhante à linguagem dos pássaros, semelhante à letra dada por Deus como queria Eliphaz Levi referindo-se ao signo da letra alef:

### 20

Estos dulces vocablos con que me estás hablando  
No los entiendo, paisaje,  
No son los míos.  
Te diriges a mí con arboledas  
Suavísimas, con una risa mansa y clara  
Y con trinos de ave.  
Y yo aprendí otra cosa: la encina dura y seca  
En una tierra pobre, sin agua, y a los lejos,  
Como dechado, el águila,  
Y como negra realidad, el negro cuervo.  
Pero es tan dulce el son de ese tu no aprendido  
Lenguaje, que presente el alma en la escala  
Por donde bajarán los secretos divinos.  
Y ansioso y torpe, a tu vera me quedo  
Esperando que tú me enseñes el lenguaje  
que no es mío, con unas incógnitas palabras sin sentido.  
Y que me lleves a la claridad de lo incognoscible,  
paisaje dulce, por vocablos desconocidos.<sup>28</sup>

22. SALINAS, Pedro. “Poesía y voz”. Sem referência. Uso de fotografias de arquivo.

23. Exemplo disso é o Cante Jondo restituído por García Lorca e que João Cabral o acompanha na importância que possui o arcaico em “A palo seco”.

24. Lemos no poema “La Vocación” do livro *Todo más claro* “Cuando se va tu sol cantas estrellas,/ se va estrellando el alma,/ con los ojos cerrados, de luceros;/ en tu cantar nocturno/ me brizas y él me entrega/ al mismo río de tu eterno cántico/ en donde se descansa,/ sin dormir, con los sueños del dormido.” SALINAS, Pedro. *Poesías Completas*, 1971, p. 712.

25. Nas correspondências entre Salinas e Guillén há referências a leitura de Ernest Robert Curtius feita com restrição a alguns posicionamentos contrários ao autor de *Literatura europeia e Idade média latina*.

26. A herança está também no alfabeto hebraico e árabe, no qual temos para a primeira letra do hebraico o Alef e para o árabe o Alif, cuja simbologia está fortemente ligada à escritura, ao dom da palavra dada por Deus. Cf. CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Europeia e idade média latina*. 1979, p. 258.

27. AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*, 2015, p. 20.

28. SALINAS, Pedro. *Poesías Completas*, 1971, p. 74.

29. AGAMBEN, Giorgio. *Categorias Italianas – Estudos de poética e literatura*, 2014, p. 90.

30. *Ibidem*, p. 90.

31. CAMPOS, Augusto de. *Paul Valéry: A serpente e o pensar*, 1984, p. 107.

Lembremos o ensaio de Giorgio Agamben sobre “Pascoli e o pensamento da Voz” publicado em *Categorias Italianas*. A certeza de não saber é algo como um abandono peremptório da palavra, mas através do som há algo a identificar ao menos através de uma onomatopeia que inaugura assim pela primeira vez uma língua inédita. Muitas vezes a poesia apresenta-se como uma língua inédita, ou uma língua morta perante a qual nos prostramos para tentar entender o que é aquele corpo diante de nós. A língua morta, nos diz Pascoli, é usada ‘para dar maior vida ao pensamento’<sup>29</sup>.

Tomemos os movimentos dessa última frase para prosseguir a reflexão sobre a relação ente língua morta e poesia, ou seja, para interrogar a poesia de Pascoli em uma dimensão na qual não está mais simplesmente em questão a sua poética, mas o seu ditado: o ditado da poesia, se indicarmos com esse termo (que retomamos aqui do vocabulário poético medieval, mas que jamais deixou de ser familiar a nossa tradição poética) a experiência do acontecimento originário da palavra.<sup>30</sup>

O poema de Salinas figura o acontecimento originário da palavra: “Estos dulces vocábulos con que me estás hablando/No los entiendo”. A voz que era incompreensível se materializa para além do mero som e do significado. É uma voz vazia, palavra apenas proferida, ainda sem acontecimento. Da mesma maneira ela desperta um desejo de saber, lembremos a orientação da poesia do século XI cuja lógica da voz seria também um marco fundacional da questão do ser, uma questão ontológica. Mas quem está falando? Quem está ofertando como dom as palavras doces, porém sem significado? Novamente é Paul Valéry quem nos faz recordar sobre Mallarmé que seria a poesia mesma quem fala. Recordemos também, dando força ao giro que propomos no início, perceber que neste primeiro livro de Salinas há uma imagem latente da claridade a que toda poesia, segundo Salinas, se dispõe: ser um ato de caridade e de claridade. Isso é evidente no poema acima ao lermos que “Y que me llesves a la claridad de lo incognoscible,/ paisaje dulce, por vocábulos desconocidos”. Pedro Salinas constrói um circuito muito coerente em sua poética semelhante a imagem da serpente valeriana e suas anotações em seus *Cahiers* ao escrever

Falar-se é pensar que se fala, mas é fala o que se pensa. Nada é mais espantoso que esta fala ‘interior’, que se escuta sem nenhum ruído e se articula sem movimentos – como um circuito fechado. Tudo vem se explicar e se debater nesse circuito semelhante à serpente que morde a própria cauda.<sup>31</sup>

De dentro da solidão o poema fala, mas não apresenta o sujeito dessa glosa. Dessa maneira Giorgio Agamben nos orienta que a Glossolália não é simplesmente falar a partir de uma



reunião de palavras e sons desarticulados, mas seguindo Paulo na carta aos Coríntios, significa fazer experiência, em si mesmo, de uma palavra, palavra que não se sabe; experiência pueril que torna o sujeito da experiência um infante, sem fala para repetir ou dizer o significado daquilo que experienciou: o arconte da bárbara língua.

32. AGAMBEN, Giorgio.  
*Categorías Italianas*, 2014, p. 93.

Aquilo que Paulo entende é perfeitamente claro: se eu pronuncio palavras cujos significados não entendo, aquele que fala em mim, a voz que as profere, o princípio mesmo da palavra em mim será algo de bárbaro, algo que não sabe falar e tampouco sabe o que diz. Assim, falar-e-glossa significa fazer experiência, em si mesmo, de uma palavra bárbara, palavra que não se sabe; experiência de um falar ‘infantil’ (irmãos não vos torneis criancinhas em relação ao juízo) no qual o intelecto permanece ‘sem fruto’.<sup>32</sup>

Aponto que os dois livros seguintes, *Seguro azar* e *Fábula y signo* também estão na órbita da linguagem pré-lógica ou pré-imprensa. O paradoxo de *seguro* e *acaso* presente no título do livro, longe de estar próximo do acaso objetivo bretoniano, nos orienta que Pedro Salinas oferece uma aventura no inacabado, no fortuito das imagens como uma falena, um abrir e fechar de olhos ou de asas, momento ímpar, messiânico da iluminação profana. Isso pode ser visto no poema chamado ‘Vocación’ do livro *Seguro azar* (1924-1928), que, por sua vez, não está distante daquilo que nos interessa, a vocação, que neste poema poderíamos dizer a evocação do instante e a crença na paradoxal certeza do acaso:

### Vocación

Abrir los ojos. Y ver  
sin falta ni sobra, a colmo  
en la luz clara del día  
perfecto el mundo, completo.  
Secretas medidas rigen  
gracias sueltas, abandonos  
fingidos, la nube aquella,  
el pájaro volador,  
la fuente, el tiemblo del chopo.  
Está bien, mayo, sazón.  
Todo en el fiel. Pero yo...  
Tú, de sobra. A mirar,  
y nada más que a mirar  
la belleza rematada  
que ya no te necesita.

Cerrar los ojos. Y ver  
incompleto, tembloroso,  
de será o de no será,  
— masas torpes, planos sordos —

33. SALINAS, Pedro. *Poesías Completas*, 1971, p. 110.

34. A este respeito João Cabral de Melo Neto escreve um ensaio para pensar a obra de Juan Mir. O texto de João Cabral de Melo Neto sobre o sono e o sonho possibilita refletir sobre alguns outros textos que possuem uma preocupação semelhante àquela do poeta de “O cão sem plumas”. Cabral relata diferenças entre o sono e o sonho. O primeiro, o poço no qual mergulhamos e nos ausentamos de nós próprios. O sonho como o estágio em que podemos perceber as projeções de imagens. Assim como uma cripta, o sono não nos deixa ver as imagens, mas oportuniza, ainda assim, que ao retornarmos a vigília tenhamos a linguagem de volta depois de um mergulho no imemorial. Daí que para poesia, (segundo J. Cabral) a parte do sono, seu escuro, sua indecidibilidade e principalmente seu aspecto inefável, é mesmo o dinamismo propulsor do poema.

35. SALINAS, Pedro. *Poesías Completas*, 1971, p. 709.

36. *Ibidem*, p. 713.

sin luz, sin gracia, sin orden  
un mundo sin acabar,  
necesitado, llamándome  
a mí, o a ti, o a cualquiera  
que ponga lo que le falta,  
que le dé la perfección.

En aquella tarde clara,  
en aquel mundo sin tacha,  
escogí:  
el otro.  
Cerré los ojos.<sup>33</sup>

Por fim, no primeiro ciclo de poemas e livros Pedro Salinas, contrariamente ao que parece ser uma valorização do olhar, a saída da pura língua para a imagem, neste poema de *Seguro azar*, o poeta faz outra escolha. Abrir e fechar os olhos como o movimento de uma falena, uma dobradiça que permite o percurso no campo do sono. Fecha os olhos diante das imagens. O poeta segue a vocação. O pássaro voador no poema nos apresenta a instabilidade dos tempos, como nos poemas de Jorge Guillén apresentados anteriormente a neblina, a incerteza também ordena as matizes destes poemas de Pedro Salinas: a nuvem, a necessidade do sono<sup>34</sup>, os tempos obscuros, o tremor dos choupos. O Eu que fala no poema parece diante da luz de olhos abertos mais seguro e no momento seguinte, imerso em trevas do presente, precisa decidir diante do chamado vocacional. Prefere fechar os olhos para seguir em direção ao acaso. Em *Todo más claro* (1949), a vocação seguida pelo olhar cerrado no poema da fase inicial confirma-se neste outro poema chamado “La vocación” para a pura voz precedida pelo silêncio, “Silencio ha sido tu primer manera/ de entrar en mí; tu entrada por mi alma/callada brisa todopoderosa/ aventando a las vacuas criaturas/ que en vano me poblaban”<sup>35</sup>. Aqui o esperado momento em que se diz o poema, em que a luz chega pela palavra cristalina do poema, a voz que não seja subalterna, mas que brilhe e se ouça pulsar na corrente sanguínea: “[...] Y a tener que oírle/ como a una estrella más, mirando afuera./ Pero vuelve tu cántico del vuelo/ y tanto se adelgaza y va ligero/ por las venas del ser hacia la entraña/ que su correr es mi razón de vida.// Y eres mi sangre misma, si se oyera”<sup>36</sup>.

### III

No ensaio “Vocação e voz”, Giorgio Agamben elabora um pensamento acerca do substantivo alemão *Stimmung*, presente em textos de Hölderlin e de Heidegger. Se como lembra Agamben, lendo Wittgenstein, “toda interrogação filosófica pode ser representada como uma interrogação sobre o significado das

palavras, então a tradução é um dos modos eminentes em que o homem pensa sua palavra.”<sup>37</sup>

A partir da palavra *Stimmung*, palavra polissêmica, palavra poro, palavra que pertence em origem à esfera acústico-musical e que tem como uma tradução possível atmosfera, no sentido de estar de bom humor, de bom astral. Parece ser a *Stimmung* a abertura do ser ao mundo sem mediação, a atmosfera que permite o contato do ser com a linguagem, com o mundo imediato. Por isso Agamben buscará a *VIII Elegia de Duino* para tratar do conceito de abertura<sup>38</sup>. Não se trata, no entanto, de um movimento de dentro para fora, ou de um estado interior para o exterior no qual acontece um encontro que possa definir as polaridades e personalidades, mas um estabelecimento de sutilezas pré-lógicas, citando Agamben “antes que en todo saber y en toda percepción sensible, el mundo se abre entonces al hombre en una *Stimmung*.”<sup>39</sup>. Para o que nos interessa aqui recorto o que é dito em relação à voz, a voz como sopro, como abertura ao céu das estrelas, mas também ao céu da boca como câmara de eco. A palavra *Stimmung* tem proximidade com o substantivo *Stimme*, a voz que “pertenece en origen a la esfera acústico musical”. Agamben lembra que tem na origem grega a harmonia e por sua vez nos leva à entonação, harmonia, vocabulário do universo musical. Acontece que a *Stimmung* como abertura total se dá juntamente com uma dissonância, vale dizer que o homem ao perceber o contato com o mundo por essa abertura encontra a angústia por não perceber por quem foi levado até este limiar, talvez aí o eros melancólico, a paixão, que se situa na linguagem mesma, na construção de um discurso de convencimento pronunciado em direção ao outro. Novamente em “La Vocación”, Salinas escreve:

Vienes, y vas. A las supremas torres/ te encumbras de tu voz: cantas al cielo/ que te lo entiende todo. De distante/ que se ha ido tu cantar, tan lejos, fuera,/ miedo me viene/ de que no se resigne a este descenso:/ estar conmigo. Y a tener que oírle/ como a una estrella más, mirando afuera.<sup>40</sup>

Costumamos dizer que ficamos mesmerizados, maravilhados diante de certa abertura do mundo a que podemos chamar a beleza de uma constelação ou encanto de uma voz como as sereias. Para os gregos esta atmosfera está sob o domínio do olhar<sup>41</sup>, enquanto para nós modernos, segundo Heidegger, situa-se na voz, ou seja, para os gregos é a imagem a maravilha e aos nossos trovadores, poetas é a voz. Poderíamos pensar que este estar aí do ser ao deparar-se no limiar da *Stimmung* provoca uma espécie de *shock* como já nos apresentou Baudelaire e Walter Benjamin desenvolvendo inclusive a teoria das imagens dialéticas com sua forma magnética de atração e deslocamento

37. AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*, 2007, p. 99. [Tradução própria]

38. Isso esta também no livro *O Aberto* embora neste texto haja uma compreensão da *Stimmung* mais melancólica.

39. AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*, 2007, p. 103.

40. SALINAS, Pedro. *Poesías Completas*, 1971, p. 709

41. Segundo Giorgio Agamben o termo grego para essa admiração é *thaumázēin es thásthai*. Cf. *La potencia del pensamiento*, 2007, p. 106.

cronológico, recurso graças ao qual é possível produzir anacronismos.

É uma espécie de atmosfera desfiada que podemos usar para pensar e entenderemos melhor a importância do leitor descentralizado, exonerado, periférico, desterrado. O Lugar do exílio permite ao leitor a produção de articulação anacrônica. É este lugar de observação que ocupa Pedro Salinas ao ler e reelaborar o arcaico em seus poemas, daí ser ele capaz de capturar esta atmosfera, esta *Stimmung*. Novamente farei notar a proximidade dos projetos estéticos de Pedro Salinas e Jorge Guillén. Se em outro momento era a luz que reflete, agora a atmosfera faz do poema um grande lamento. Leiamos o poema “El desterrado” de Jorge Guillén:

¡La atmosfera, la atmosfera se deshilacha!  
Invisible en su hebra desvalida,  
A sí mismo el objeto se desmiente.  
Ronda una mansedumbre con agobio de racha.  
Todo es vago. La luna no puede estar ausente.  
Así, tan escondida,  
¿Eres tú, luna, quien todo lo borra o lo tacha?  
¡Torpe, quizá borracha,  
Mal te acuerdas de nuestra vida!  
El mundo cabe en un olvido.  
Esta oscura humedad tangible huele a puente  
Con pretil muy sufrido  
Para cavilaciones de suicida.  
Cero hay siempre, central. ¡En esta plaza  
Tanta calle se anula y desenlaza!  
Y de pronto, ¡paso! Con suavidad cruelmente  
Discreta  
Va deslizándose la pérfida bicicleta.  
Pérfida a impulso de tanto perfil,  
¿Hacia qué meta  
Sutil  
Se precipita  
Sin ruido?  
Lo inminente palpita.  
¿El mundo cabe en un olvido?  
Y entre dos vahos  
De un fondo, nube ahora que se agrieta  
Con una insinuación de cielo derruido,  
La bicicleta  
Se escurre y se derrumba por un caos  
Todavía modesto.  
- ¿Qué es esto?  
¿Tal vez el Caos? - ¡Oh,  
La niebla nada más, la boba niebla,  
El No  
Sin demonio, la tardía tiniebla  
Que jamás anonada!  
Es tarde ya para soñar la Nada.

¡Devuélveme, tiniebla, devuélveme lo mío:  
Las santas cosas, el volumen con su rocío!<sup>42</sup>

A neblina, a obscuridade presente nestes poemas dão conta das aproximações de ambos os poetas. Tanto em *Cántico* como nos poemas do livro *Largo Lamento* (1936-1939) e em *Todo más claro* (1949) estamos diante de uma estação da voz, no cantar e no lamento, estamos próximos ao pranto e á melancolia como encontramos em alguns versos do longo poema ‘Volverse sombra’: “Estoy triste esta noche/ porque soy lo que soy, como los árboles/ que esclavizados a su tronco sufren/tanto a los lados de las carreteras/ por esas pobres vidas/ que podrían matar, si hay algún choque./ Estoy tan triste porque soy un hombre,/ porque el hombre hace daño,/ hace daño, hace daño”<sup>43</sup>.

Como uma segunda parte do ensaio, Giorgio Agamben parte de uma reflexão sobre uma espécie de programa poético de Hölderlin, segundo o qual cria o acesso à palavra poética. Mas o que diz o programa de Hölderlin?

Hölderlin atribui outra concepção para *Stimmung* e com ela cria uma diferenciação formal-material ou espiritual-sensível que define, segundo o poeta, a chegada da palavra poética como uma espécie de anunciação (e estamos novamente no mundo da voz proferida sem autoria exata) que ele chama de *Grund des Gedichts*, que é traduzido por “razón o fondo de la poesía – razón de trovar, podría traducir, retomando el antiguo diccionario poético provenzal... *Dichten y Gedicht* derivan de latín medieval *dictare*, dictamen, que indica el centro mismo de la composición poética”<sup>44</sup>.

Para Hölderlin então a *Stimmung* é como uma passagem (aquilo que Agamben, segundo Heidegger, chamará de limiar) da voz ao logos, do sopro à inscrição da palavra, “La *Stimmung* se hace palabra viva y real”<sup>45</sup>. Poderíamos arriscar uma pergunta: a *Stimmung* é a condição para que o homem possa, sem estar já antecipado sempre por uma linguagem estranha, proferir uma voz própria, encontrar a palavra própria? Seria aqui o momento de lembrarmos a assertiva de Paul Valéry:

Um poema sobre o papel nada mais é uma escrita submetida a tudo o que se pode fazer de uma escrita. Mas, entre todas as possibilidades, existe uma, e apenas uma, que coloca finalmente esse texto nas condições em que ele adquirirá força e forma de ação. Um poema é um discurso que exige e que provoca uma ligação contínua entre a voz que existe e a voz que vem e que deve vir. E essa voz deve ser tal que se imponha e excite o estado afetivo do qual o texto seja a única expressão verbal. Eliminemos a voz e a voz que é necessária, tudo se torna arbitrário. O poema transforma-se em uma sequência de sinais que só estão ligados por estarem materialmente traçados uns depois dos outros.<sup>46</sup>

42. GUILLÉN, Jorge. *Lenguaje y poesía*, 1983, p. 173.

43. SALINAS, Pedro. *Poesías Completas*, 1971, p. 472.

44. *Ibidem*, p. 110.

45. *Ibidem*, p. 111.

46. VALÉRY, Paul. *Variedades*, 1999, p. 186.

Giorgio Agamben nos coloca diante do problema ontológico da voz como fundadora do homem liberto da natureza, mas no momento em que nos libertamos estamos também como que sequestrados pela linguagem e nosso cativo é a tradição que se ergue atrás de nós. A história ocupará daqui por diante a vida. Deixamos assim a abertura original, paradoxalmente, pois ao encontrarmos essa *Stimme* fundamental, já estaremos complicados com a palavra Eu em uma cadeia imemorial de sentidos, de buscas pela significação. De alguma maneira este problema migra da voz para a imagem e um dos primeiros lugares marcados pela linguagem é o rosto. Talvez respondendo a uma das perguntas postuladas, quer dizer secretadas por Giorgio Agamben, no texto “Vocação e voz”: “Pode a história converter-se em natureza do homem?”

Se isso é possível esta natureza se inscreveria no corpo do homem através do rosto como superfície muda da linguagem e da política. O homem sem conteúdo não é o homem mudo, talvez seja o contrário, talvez a potência do conteúdo esteja no infante, naquele homem afônico no homem bartlebyiano ou no homem diante da epifania de uma máquina do mundo. O homem com conteúdo estava na modernidade próximo ao anjo melancólico de Dürer em detrimento ao *Angelus novus*, de Klee do qual fala Walter Benjamin em uma das “Teses sobre o conceito de história”. A ventania que arrasta este anjo pode ser causada pelo excesso da palavra pelo exacerbado sopro moderno em cuja glossolalia galáctica já expressa por S. Mallarmé o empurraria para o futuro. É isso também que o último texto de Pedro Salinas nos propõe, que o homem moderno sentado sobre o seu presente dirige seu nariz para o futuro sem sequer perceber que está sentado sobre um torso. A condensação, a poesia seria uma espécie de dique ou contenção da ventania, a tradução uma espécie de exercício de contenção, ou melhor, de transposição do fluxo da linguagem que migra de uma língua a outra.

Em *Todo más claro y otros poemas* (1949), último livro publicado por Pedro Salinas, o tom emotivo do poeta maduro é apresentado pelo próprio poeta no prefácio escrito por ele a pedido do editor. Salinas confessa:

Conozco la gran paradoja: que en los cubículos de los laboratorios, celebrados templos del progreso, se elabora del modo más racional la técnica del más definitivo regreso del ser humano: la vuelta del ser al no ser. Sobre mi alma llevo, de todo esto, la parte que me toca; como hombre que soy, como europeo que me siento, como americano de vivienda, como español que nací y me afirmo. Porque las angustias arremeten por muchos lados. Y ahí están las mías, en este libro, para él que no se quiera cerrar a verlas: so capa de anécdota y por rodeos callejeros y alusivos en ciertos poemas de ciudad; bajo especie más directa y acongojada

en el poema último, largo intento de mover en la conciencia de algún hombre el santo horror a una obra de los hombres cuya designación exacta y propio nombre se evita en todo el discurso de esos cuatrocientos versos (que no hablan de otra cosa) para que el lector se lo sienta decir dentro, callado, mudo, avergonzadamente, igual que nombre de pecado que no se atreve ni a nombrarse asomando a la luz de los labios.

¿Entonces, el título? Él y el poema cabecero dicen mi firme creencia: que la poesía siempre es obra de caridad y de claridad. De amor, aunque gotee angustias y se busque la solitaria desesperación. De esclarecimiento, aunque necesite los arrebozos de lo oscuro y se nos presente con bulto indiscernible, a primeras. Eche por donde eche, vía San Francisco o vía de Baudelaire, Fioretti o *Fleurs du mal*, todo poema digno acaba en iluminaciones. Hasta la más enredada poesía suelta enigmas. En lengua española resplandecen, sobre todos, esos pocos poemas en donde se encuentra al clarísimo a través de las tinieblas. Y al fin y al cabo, cuando Mallarmé sintió que necesitaba añadir un poco de oscuridad a cierto poema, es que quería poner algo mucho más en claro.<sup>47</sup>

Salinas lança os dados de sua obra neste prefácio. Tentamos ao longo deste ensaio juntamente com reflexões de Giorgio Agamben sugerir que a consciência do poeta diante da modernidade posiciona o poema em um claro-escuro no qual o púlpito de onde este se nomeia, ou ‘afirma’ está corroído pelo tempo. Salinas escreve “propio nombre se evita en todo el discurso de esos cuatrocientos versos” e firma-se junto à estirpe de *Monsieur Teste*.

“Cero” é o último poema deste livro. Composto por cinco longos cantos continua fiel ao seu projeto de restabelecer a lírica espanhola vinculada aos predecesores, para tanto inscreve como epígrafe versos de Quevedo “Y ese Nada, ha causado muchos llantos,/ Y Nada fue instrumento de la Muerte,/ Y Nada vino a ser muerte de tantos” e de Antonio Machado, “Ya maduró un nuevo cero/ que tendrá su devoción”. São epígrafes que orientam para que ante a escritura a voz tenha sua devoção. Seja o que virá depois da voz, que se constitua como fundamento de ruína futura (*logos* que secunda a *phonè*) que passará pelo viés emotivo do poeta que não chorará solitário, pois o pranto será movido pela obra do homem como sugere o poema Cero: “Invitación al llanto. Esto es un llanto,/ ojos, sin fin, llorando,/ escombrea adelante, por las ruinas/ de innumerables días./ Ruinas que esparce un cero – autor de nada,/ obra del hombre - , un cero, cuando estalla”<sup>48</sup>. O poeta em momento crítico é o portador da boa nova, ainda que a boa nova anuncie a imagem irrecuperável do passado<sup>49</sup>, a menos que sua leitura seja clara, que possa partir de um zero, de um ponto que seja de cruzamento ente os tempos.

47. SALINAS, Pedro. *Poesías Completas*, 1971, p. 656.

48. *Ibidem*, p. 769.

49. Ver a quinta tese sobre o conceito de história de Walter Benjamin.

50. MATE, Reyes. *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*, 2009, p. 110.

51. AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*, 2007.

O zero da imagem (a paisagem zero de Rego Monteiro) estaria como o ponto de reflexão, do reflexo, da iluminação proporcionada pela captura súbita da imagem do passado. Dizendo com Reyes Mate ler o passado como um texto nunca escrito, um passado não petrificado como laje sobre uma data, mas em constante movimento nada lento. Reyes Mate alerta que caso não tenhamos a habilidade de captura destas imagens dialéticas, o tempo canônico a lógica de sempre cristalizará estas imagens para o sempre igual.

Lo que quiere decir es que la realidad del pasado se manifiesta al contemporáneo de la misma manera que lo hace el sentido del texto al lector presente: gracias a la intervención activa del sujeto actual. Descubrir la realidad del pasado exige una participación activa y, digámoslo, política del hombre actual. Hay por tanto una conexión entre lectura del pasado (escritura de la historia) y forma de hacer política: ambas suponen un encuentro entre pasado vivo y presente activo. Ese encuentro o conexión o interacción entre pasado y presente, Benjamin lo llama "imagen dialéctica."<sup>50</sup>

Não por acaso o livro chama-se *Todo más claro y otros poemas*, potência da poesia como claridade, como acertou Salinas no prólogo escrito para este livro está em convergência com a teoria benjaminiana da leitura do tempo consignada nas teses sobre o conceito de história. A imagem do passado corre o risco de desaparecer em cada presente que ignore o feixe de luz contido na escuridão de suas imagens.

Temos aí uma vacância que se preenche com a criação, com a voz, que posteriormente gera o poema, a ficção. Essa vacância, diferente do vazio, é potência do poema que ativa a produção, pois entre o mito e a literatura, diz Agamben em "El origen y el olvido", aludindo ao fato de que é natural que esqueçamos a palavra original<sup>51</sup>. Entre a palavra oral e a escritura, existe um hiato ocupado pelo esquecimento. Oscilará, portanto, o poema no limiar da luz cristalina emitida pela linguagem como uma candeia que nos chega por graça, pela iluminação da voz que viaja coleando como serpe sonora e invisível pela claridade da música.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Altíssima Pobreza – Regras monásticas y forma de vida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.

\_\_\_\_\_. *Bartleby, ou da contingência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.



- \_\_\_\_\_. *Categorias Italianas*. Tradução de Carlos Eduardo Schimdt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. Florianópolis: Ed. UFSC, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Estâncias*. Tradução de H. Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Infância e História – Destruição da experiência e origem da história*. Tradução de H. Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- \_\_\_\_\_. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Profanações*. Tradução de Selvino Assman. São Paulo: Ed. Boitempo, 2007.
- ALBERTI, Rafael. *Prosas Encontradas*. Barcelona: Seix Barral, 2000.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- BATAILLE, Georges. *História do olho*. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”. Tradução de Susana Kampf Lages. In: HEIDERMANN, Werner (org). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Magia e técnica. Arte e política*. Tradução de José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG – São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- BERGAMÍN, José. *El clavo ardiendo*. Barcelona: Aymá, 1973.
- BERGAMÍN, José. “La decadencia del analfabetismo”. In: \_\_\_\_\_. *La importancia del demonio*. Madrid: Siruela, 2000.
- CAMPOS, Augusto de. *Paul Valéry: A serpente e o pensar*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Europeia e idade média latina*. Brasília: Instituto Nacional do livro, 1979.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Tradução de Oscar Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O que vemos. O que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

- DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine*. Paris: Galilée, 1996.
- GUILLÉN, Jorge. *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza, 1983.
- GUILLÉN, Jorge. *Cántico*. Edición de José Manuel Blecua. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.
- MATE, Reyes. *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*. Madrid: Trotta, 2009.
- MELO NETO, João Cabral. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva – da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- SALINAS, Pedro. *Poesias Completas*. Barcelona: Barral, 1971.
- SCRAMIM, Susana. *Literatura do Presente – História e anacronismos dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.
- \_\_\_\_\_. “Poesia Modernista brasileira e suas afinidades com o arcaico”. *Boletim de Pesquisa NELIC*: Edição Especial, v. 4. 2011. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2011nesp4p28>. Acesso em: 12-03/2016.
- \_\_\_\_\_.(org.) *O Contemporâneo na crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- SCRAMIM, Susana; LINK, Daniel; MORICONI, Ítalo (orgs). *Teoria, poesia, crítica*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2012.
- SOUZA CARVALHO, Ricardo. *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.
- SÜSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.