A MEMÓRIA EM ESPIRAL: O PROJETO POÉTICO DE SALGADO MARANHÃO

SPIRAL MEMORY: SALGADO MARANHÃO'S POETIC PROJECT

Onde achar-me
no múltiplo que é só um?

Salgado Maranhão

Paulo César Andrade da Silva[1]

1 Doutorado em Estudos Literários na Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista (FCL-UNESP), campus de Araraquara.

DOI: 10.11606/va.v26.n1.2025.209347

Resumo: Conhecido pela intensa pesquisa de linguagem e versos herméticos, o projeto poético de Salgado Maranhão (1953) articula o lirismo e a reflexão crítica da realidade, as marcas da História e sua formação biográfica, sujeito negro-nordestino, que tem na memória o manancial para expressar experiências subjetivas, como forma de reconstrução épico-lírica do passado, desvelando os traumas do sistema colonial que permanecem presentes na sociedade brasileira. O objetivo desse artigo é refletir sobre como a memória afeta a mitologia pessoal do poeta e ganha dimensão estruturante nesse universo poético, que busca plasmar seu estar-no-mundo a uma origem que foi fraturada pela experiência da modernidade.

Palavras-chave: Salgado Maranhão, poesia negra brasileira, memória, identidade, teorias pós-coloniais.

Abstract: Known for intense language research and hermetic poetry, Salgado Maranhão's poetic project (1953 -) articulates lyricism and the critical reflection of reality, the marks of historyand their biographical formation, the black-northeastern subject, who has in memory the source to express subjective experiences, as a form of epic-lyric reconstruction of the past, unveiling the traumas of the colonial system that remain present in Brazilian society. The aim of this article is to reflect how memory affects the poet's personal mythology and gains structuring dimension in this poetic universe that searches to shape its being-in-the-world to an origin that was fractured by an experience of modernity.

Keywords: Salgado Maranhão, Brazilian black poetry, memory, identity, postcolonial theories.

Salgado Maranhão (1953 – Caxias, MA) é um caso raro de poeta que estreia com verve artística madura, como se pode notar na coletânea *Ebulição da escrivatura – treze poetas impossíveis* (1978), que reunia poetas inéditos. Já são mais de 40 anos dedicados à escrita de poesia, todavia, antes disso, a linguagem poética começou a ser gestada ainda na infância quando entrou em contato com a literatura de cordel, os tambores de crioula e os cantadores repentistas.

A coletânea de estreia evidencia o desafio do jovem poeta de 24 anos em se posicionar diante do peso da herança modernista, formada por Drummond, Manuel Bandeira e João Cabral e das tensões estéticas contemporâneas como as vanguardas formalistas (concretismo, neo-concretismo, poesia -praxis, entre outras) de um lado e o coloquialismo irônico da poesia marginal de outro. O diálogo com as três vertentes traz em seu bojo uma carga de problematização em sua obra. Poeta estreante, Salgado assina o prefácio da coletânea dos treze poetas e defendendo que "uma pregação formalista, desvinculada das necessidades do momento histórico e do acesso às diversas camadas da população, é historicamente obsoleta e reacionária." (Maranhão, 1978, p. 9)

Se a dicção do livro de estreia dialoga com os poetas marginais, seja nos laivos de oralidade, seja

no tom expressivo, “meu coração é uma grande cidade/com seus engarrafamentos de concreto” (“Estado de ânimo”), marcada pelo contexto do regime de exceção, é preciso adiantar que, entre o concretismo e a poesia marginal, Salgado Maranhão segue um caminho singular no quadro da poesia brasileira contemporânea.

Lendo essa trajetória poética em retrospectiva, nota-se que não há propriamente rupturas, nem ciclos ou fases demarcadas, mas, antes, o adensamento de uma poética em espiral que se projeta a cada livro rumo ao refinamento de certos procedimentos técnicos, temáticas e *leitmotivs* que reaparecem como preocupação dominante ao longo da obra, traduzindo a visão de mundo que compõe esse lirismo peculiar. A carpintaria precisa de sua escrita constrói-se como um contínuo desdobrar-se, um permanente transformar-se em espiral que se move em torno de si mesmo.

A especificidade da poética de Salgado reside em vincular a estrutura social a um tecido poético marcadamente lírico. É esse modo complexo de operar, entre o mundo objetivo e o subjetivo, sem concessão, cultivando o hermetismo sugestivo, que faz a sua poesia renovar a semântica cristalizada da linguagem. Poeta e letrista, parceiro de Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Ivan Lins, Herman Torres, Vital Farias, Xangai e Chico César, como poeta,

Maranhão busca o contato com as forças telúricas, concebendo uma poesia da terra, sobre a terra, do corpo e sobre o corpo.

A imagem da espiral nos auxilia a pensar a unidade interna que vem cultivando desde o seu início e ganhando densidade nas obras posteriores. O livro *Punhos da serpente,* que registra poemas de 1978 a 1989, evidencia temas que irão sustentar o seu universo poético de modo quase obsessivo, como o mar, o sertão, a cultura nordestina, o corpo feminino, o amor, a filosofia oriental, a identidade afro-diaspórica, a infância e a memória. Tais temas, presentes desde a gênese da sua obra, são sistematicamente retomados nos livros seguintes com novas metáforas e procedimentos: um método de escavação para encontrar o mesmo que volta como lampejo da história e da condição do seu estar-no-mundo.

Um dos aspectos que fundamentam essa poética é a articulação entre a experiência subjetiva enquanto sujeito negro e a reflexão sobre o passado histórico e os traumas que permanecem no presente da sociedade brasileira. A complexa relação entre identidade étnico-racial, social e política são temas que interconectam e atravessam a sua obra poética desde o início da sua carreira, aliada à permanente pesquisa de linguagem, como se pode ler em "Embarcados", de *Punhos de serpente* (1989):

os
ávidos barcos
distam ao vento
rente ao veio lúmine
de água e símbolos atracam a
nossa fome de ser
âncora do sonho e
onde a sós
fincados apenas
não partimos nem ficamos
(Maranhão, 2009, p. 52).

O poema é exemplar na rememoração da dor e da condição do sujeito negro diaspórico. A imagem do barco em movimento, reforçado pelas alterações "s", contradiz a perplexidade de um eu lírico atracado ou "emparedado", como diria Cruz e Souza, num espaço sem mobilidade social/existencial e numa temporalidade que ancora os sonhos/pesadelos, presa a um passado que permanece ecoando suas feridas no presente e apontando o sentimento de desenraizamento e constante sensação de estar fora do lugar.

A poética de Salgado Maranhão explora a tensão entre o lirismo e a reflexão crítica da realidade, entre o labor meticuloso do verso e a experiência existencial, entre as marcas da História e a sua mitologia pessoal. É essa trama complexa, realizada na dimensão do *entre*, que o poeta vem reafirmando em seu projeto poético desse a sua primeira obra *Ebulição da escrivatura – treze poetas impossíveis*, publicada em 1978 e que vem perpassando a sua obra até os livros mais recente como *Pedra de en-*

cantaria, de 2021.

1 A casca mítica: memórias da violência colonial

No presente artigo, buscaremos analisar como o tempo se articula na poética de Salgado Maranhão, por meio da recuperação da memória individual e coletiva, o seu manancial para transfigurar experiências subjetivas e históricas, como forma de reconstrução épico-lírica do passado, desvelando as várias formas de silenciamentos históricos do processo colonial e os desdobramentos que se fazem presentes na colonialidade.

Nascida do seio da poesia popular nordestina, a poética de Salgado Maranhão é alimentada por múltiplas vozes e referências, a começar pela musicalidade do cordel e suas variáveis, somando-se à tradição dos ritmos e ritos de matriz africana, que se juntam ao olhar de leitor inquieto e atento da cultura brasileira, da literatura ocidental, e, sobretudo do legado da diáspora negra. A sua poesia aborda as relações entre sua formação biográfica e sua memória cultural híbrida, um afro-nordestino, filho de mãe negra e pai branco, de descendência indígena, que, se não foi completamente vivenciada no tempo-espaço do poeta, é vivida como projeção e identificação no presente.

A obra *A casca mítica* (2019) reafirma o seu projeto estético em espiral, de permanência e transformação[2], reforçando a unidade interna, desde a estreia. A técnica de escrita em espiral se dá pela voz que controla o discurso lírico a partir de um ponto fixo. Uma voz una e múltipla que retoma imagens e temas, sempre sob diferentes ângulos de captação da memória e que, por sua vez, exige do leitor memória das leituras anteriores para observar as transformações operadas nesse universo lírico.

É possível observar como, em *A casca mítica*, fatos históricos afetam a mitologia pessoal do poeta e ganham dimensão estruturante nesse universo poético que busca plasmar seu estar-no-mundo a uma origem que foi fraturada pela experiência da modernidade e que o poeta recupera via memória. Irmanado à sua linhagem afro-diaspórica, os poemas da série "Memorália" reescrevem os subterrâneos da história colonial e a condição de degradação a qual era submetido o povo negro, expressando os impactos dos efeitos traumáticos deixados pelo colonialismo brasileiro.

A série se inicia com uma epígrafe de Padre Antônio Vieira "Tudo isso se arma e sustenta sem um

2 Em *Casca mítica* há uma relação de continuidade com o livro anterior *Sagração dos lobos* (2017), com a diferença que o anterior é formalmente mais tenso e traz imagens mais herméticas que o mais recente. Um exemplo desse diálogo entre as duas obras pode ser notado na série metalinguística "Deusa bárbara" que começa em *Sagração dos lobos* com poemas numerados ("Poesia I" a "Poesia VIII") e continua em *Casca mítica* com a série, "Deusa bárbara II", ("Poesias IX" a Poesia XIV").

só prego" que o poeta extraiu de uma carta na qual o jesuíta descreve a viagem pelo Amazonas e explica como os indígenas faziam as embarcações calafetadas. Se no texto original, Vieira está relatando a construção de uma embarcação para se referir ao corpo místico de Cristo, a Igreja, que pressupõe a pluralidade de membros e a diversidade das funções harmônicas, transformada em epígrafe de uma série de poemas que abordam a memória do período escravocrata no Brasil, a mensagem ganha novos sentidos, denunciando como o colonialismo arquiteta um sistema discursivo tão bem articulado que se auto-sustenta nos níveis político e econômico.

Os quatro poemas da série *Memorália* (sem títulos, os poemas são numerados como Memorália 1, 2, 3 e 4) expressam a herança do trauma como experiência coletiva. Os temas que relatam fatos históricos são filtrados pela subjetividade expandindo-se para uma memória coletiva, formada pelas dores com as quais o poeta se irmana na efusão lírica, como pode ler no "Memorália um":

> A chibata nos sujou de maldições.
> Desde as caravelas; desde
> a rota dos tubarões (onde
> excretou-se o vil
> ao sangue).
>
> Toda a partilha está contaminada.
> (Nossa alma cheira o mal do mar).

> Precisamos lavar nosso atlântico.
> (Maranhão, 2019, p. 52)

O eu lírico assume o ponto de vista enunciativo de um *nós,* tanto para apontar como o trauma colonial ainda ressoa na memória do povo negro, quanto para reivindicar para si as consequências da experiência de dor que atravessam o tempo e que se torna presente quando é evocado pela memória.

"Memorália um" passa em revista cenas de horror do sistema colonial desde a chegada das caravelas portuguesas e o posterior início do tráfico de pessoas escravizadas. Muitos não suportavam as condições subumanas das embarcações e morriam durante a travessia do Atlântico. Como nos informa o historiador Laurentino Gomes (2019), a quem o poema é dedicado, os milhares de corpos jogados ao mar diariamente chegaram a alterar a rota dos tubarões que começaram a seguir os navios negreiros, como salienta o terceiro verso.

O poema encena duas consequências traumáticas da herança colonial: as cicatrizes das feridas das chibatadas e os efeitos psíquicos das perdas identitárias. O poema termina denunciando as consequências nefastas do tráfico e os traumas que mancharam de modo irrevogável o Oceano Atlântico. Ao refletir sobre as feridas que nunca foram tratadas e são difíceis de esquecer, porque continuam

sangrando no cotidiano, Grada Kilomba afirma:

> De fato, africanos (as) do continente e da diáspora foram forçadas/os a lidar não apenas com o trauma individual, mas também com o trauma coletivo e histórico do colonialismo, revivido e reatualizado pelo racismo cotidiano. Em um ambiente como tal, trocar saudações torna-se um momento curto – o momento de dar um sorriso – no qual se constrói um cenário para superar a perda e o isolamento racial e, ao mesmo tempo, de desenvolver um sentimento de pertencimento. (Kilomba, 2019, p. 211)

Os traumas da colonização são abordados também no poema "Memorália dois". Com o subtítulo "Os Tigres", o poema aborda um aspecto mais específico de outro fato histórico, focalizando no Brasil Imperial um tipo de escravo conhecido como "tigres":

> Vejo que nos vês, agora.
> foram cinco séculos
> entre a senzala e
> a Casa Grande. Cinco
> duros séculos carregando
> as fezes de tua alcova;
> lavando o sangue do teu
> mênstruo.
>
> Morreram sem promessa
> Os nossos ancestres;
> Cresceu sem nome
> A nossa linhagem.
>
> E seguimos. Lavados
> Em nove águas. Com
> A branquíssima flor
> Dos dentes para sorrir.
>
> E morder.
> (Maranhão, 2019, p. 53)

É inevitável não ler este poema e nos remeter ao filósofo camaronês Achile Mbembe, para quem "as colônias são o local por excelência em que os controles e as garantias podem ser suspensos – a zona em que a violência do estado de exceção supostamente opera a serviço da 'civilização'" (2018, p. 35).

Durante o período imperial, o Brasil era o maior território escravagista do Ocidente, com aproximadamente 5 milhões de africanos escravizados. Com a falta de saneamento básico, os excrementos das famílias dos senhores eram recolhidos todas as manhãs pelos escravos designados para despejá-los no rio ou no mar. Estes escravos recebiam a alcunha de "tigres" ou "tigrados", porque andavam com toneis de fezes e urina nas costas. A acidez das fezes e a amônia e a ureia provindas da urina que vazavam do tonel marcavam a pele deixando-a "riscadas", como "listras" nos seus corpos. Este trabalho desumano fazia com que estes escravos fossem mais estigmatizados que os outros, uma vez que ninguém olhava ou chegava perto pelo mal cheiro das fezes em seu corpo.

Como um filho da diáspora que comunga com a dor dos escravizados, o eu enunciador assume-se como portador de um discurso autoral no presente, que se identifica com o universo coletivo,

falando pelos que tiveram suas línguas rompidas, um idioma imposto e despossuído de um discurso. Buscando fazer um acerto de contas com o sistema colonial, o eu enunciador adverte que a linhagem à qual declara seu pertencimento, passou de objeto a sujeito. O poeta é um porta-voz não apenas de si, mas de todo o grupo social que ainda resiste e confronta os efeitos da violência do sistema colonial.

Após o breve silêncio provocado pelo espaçamento do branco da página, surge o verso final, seco e sintético, que retira a suspensão do verso anterior, acrescentando com ironia ácida, um verbo de ação: morder. Este verso promove uma reversão estratégica de valores e da visão colonial do negro como ser animalizado e, por isso mesmo, repudiado e condenado ao silenciamento. Por essa razão, o poeta reverte a ordem simbólica, se apropriando do apelido pejorativo de tigre (aquele cujo corpo é marcado pelas fezes e urina) para trazer uma outra conotação: aquele que usa os dentes não apenas para sorrir, mas também como arma de defesa e ataque.

Fig 1. – Escravos tigreiros, litografia de Henrique Fleiuss. (https://iconografiadahistoria.com.br/2020/10/27/conheca-os-escravos-tigres-o-pior-trabalho-que-ja-existiu-na-historia-do-brasil/)

Em *Vigiar e punir* (2000), Foucault problematiza o corpo como o alvo privilegiado da técnica de poder disciplinar: o corpo está diretamente relacionado ao campo político. As relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica: é como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação (Foucault, 2000, p. 25). Os corpos ao mesmo tempo objetos e alvos do poder, são submetidos, utilizados, transformados e aperfeiçoados, numa palavra: são adestrados. A regulação que objetiva aperfeiçoar as condições de vida da espécie se vale do racismo

político ao permitir que populações sejam tratadas como corpos vivos abandonados, como resíduos a serem gerido por cálculos governamentais.

O racismo, para além dos domínios coloniais, é um dispositivo de poder em sociedades que impõe aos indivíduos desvios existenciais e traumas no psiquismo. Ao refletir, de modo subjetivo sobre as memórias da violência, a poesia de Salgado Maranhão expõe as marcas que a História imprimiu na diáspora negra.

Na formulação de Foucault, o biopoder funciona como uma divisão entre as pessoas que devem viver e as que devem morrer. Operando com base em uma divisão entre vivos e mortos, tal poder se define em relação a um campo biológico – do qual toma o controle e no qual se inscreve. Esse controle pressupõe a distribuição da espécie humana em grupos, a subdivisão da população em subgrupos e o estabelecimento de uma cesura biológica entre uns e outros. Isso é o que Foucault rotula com o termo "racismo". O racismo é uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, "este velho direito soberano de matar". No curso, *Em defesa da sociedade* (1976), Foucault considera que é no século XVIII que se realiza a tomada de poder sobre o homem enquanto ser vivo. O soberano tem o direito de vida e de morte, porque ele pode "fazer morrer ou deixar viver" (Foucault, p. 287). É por

meio do direito de matar que o soberano exerce o seu poder sobre a vida. (Foucault, p. 287-288).

Como afirma Achile Mbembe, qualquer relato histórico do surgimento do terror moderno precisa tratar da escravidão que pode ser considerada uma das primeiras manifestações da experimentação biopolítica. Em primeiro lugar, no contexto da *plantation*, a humanidade do escravo aparece como uma sombra personificada. "A condição de escravo resulta de uma tripla perda: perda de um "lar", perda de direitos sobre seu corpo e perda de estatuto político. Essa tripla perda equivale a uma dominação absoluta, uma alienação de nascença e uma morte social (que é a expulsão fora da humanidade). Enquanto estrutura político-jurídica, a *plantation* é um espaço em que o escravo pertence ao senhor. Não é uma comunidade, porque, por definição, a comunidade implica exercício de poder de fala e de pensamento":

No poema "Memorália dois" ("Os Tigres"), o escravo vive no espaço de total silenciamento. A condição do mal cheiro do seu corpo faz com que lhe seja vetada qualquer possibilidade de interação social. O escravo é mantido vivo, mas em permanente "estado de injúria" (Mbembe, 2019, p. 28). O trabalho dos escravos tigres transformam a sua presença física em espetáculo de insulto e profanação. Paradoxalmente, os tigres circulam pelo espaço públi-

co, mas em total exclusão. Ao circular pelo espaço público exibem, no ato do seu ofício, o estigma da negação de si próprio, forçados a caminharem nas ruas para serem rejeitados.

Carregam o estado de exceção no próprio corpo. São tratados como se não existissem, mas sua existência é útil para um estado que não quer investir em saneamento nem na construção de redes higiênicas de sanitarismo nas cidades.

A exposição da presença desprezível reafirma o poder sobre o corpo e a vida. Como nos diz Mbembe: "Este poder sobre a vida do outro assume a forma de comércio: a humanidade de uma pessoa é dissolvida até o ponto em que se torna possível dizer que a vida é propriedade de seu senhor." (Mbembe, p. 29)

Não por acaso, no sistema colonial a punição é sempre espetacular. Pune-se para tornar visível o poder senhorial, a encenação que a soberania faz de si própria como direito. Não por acaso, a sociedade burguesa moderna precisa que o trabalhador aceite trabalhar nas condições mais desesperadoras possíveis.

Uma das principais facetas da poesia de Salgado Maranhão é o modo como ele equilibra as relações entre identidade cultural e memória individual e coletiva. Se a memória é socialmente construída, o discurso documental da história também o é, uma

vez que o trabalho do historiador é realizado por meio de fontes que também constituem construção de um passado que busca representá-lo, não reconstituí-lo para legitimar as relações de poder para a manutenção da história como auto representação das elites.

2 A sagração dos lobos

Com *Sagração dos lobos* (2017), Prêmio Mário de Andrade, da União Brasileira de Escritores, Salgado Maranhão aprofunda o olhar perplexo expresso em livros anteriores. As tensões entre o universo interior e a realidade objetiva, o enfrentamento dos ardis históricos e as armadilhas individuais da realidade estão mais expostas. Tais tensões estão anunciadas na lenda *cherokee*, "Lobos internos", que é a epígrafe do livro. A dubiedade entre dois lobos interiores com sentimentos contraditórios habita um só corpo: Tal embate gera a expressão de um lirismo pungente, como anuncia no segundo poema da série "A sagração dos lobos", que dá o tom de leitura da primeira parte do livro:

> Sou este animal
> ferido sob o invento
> do amor hostil.
> (Maranhão, 2017, p. 18)

A dor inominável refere-se à dor imanente à

condição humana, vítimas de tantos ardis e ciladas ("Até agora, foi/possível bailar entre os cactos/ - e a verdade vendida /aos coiotes"). Por essa razão, o poema termina com o verso "viver é sangrar". As feridas não repetem o ciclo da dor expressando raiva, revolta ou tristeza, ao contrário, o que se enuncia é o tempo de esperança no porvir.

Se um lobo é representado como animal acuado e impassível na contemplação de suas dores, o outro é ação e possuidor de uma força missionária, quase mística, que não foge, nem teme a *via crucis*, porque tem esperança no amanhã, como assume no poema "V":

> Só desistem
> os que não cabem
> no amanhã: o antílope
> que perdeu o salto;
> a flechada onde o amar
> é doce.
> (Maranhão, 2017, p. 21)

Tal como um profeta disposto a ser porta-voz da divindade, a atitude do eu lírico é levar a palavra reveladora, para resistir e denunciar as injustiças, como se lê poema no "XII":

> Bato na porta dos surdos
> com uma cuia de espanto;
> canto na porta dos cegos
> para acordar a claridade
> (Maranhão, 2017, p.29)

Poeta e profeta amalgamam-se neste discurso construído por metáforas e analogias. E como todo profeta, essa linguagem hermética não se abstém do compromisso com a justiça e, como poeta, não renuncia à sua crença no poder da palavra para denunciar os modelos de destruição da vida.

> Falo para golpear
> o fogo sobre a inocência.
>
> Chegarão floridas
> as sementes
> dos que não buscam o ouro
> nem a vitória do sangue.
>
> (...)
> Quero cantar com a boca
> dos inocentes....
>
> E a língua morde o dente.
> (Maranhão, 2017, p. 24)

Num só corpo, profeta e poeta buscam soluções fora das normas da lógica da língua e do pensamento. É no espaço do imaginário que o poeta busca a transcendência, como o rio busca o mar.

Cada peça de Salgado constitui um drama lírico e complexo, que se sustenta no silêncio da linguagem. Tal como um monólogo interior seus versos são entrecruzados por perguntas, todas sem respostas, como o poema "I" que abre a série "Sagração dos Lobos":

> A quem chamo
> para compartir

este acaso, esse
inverno de túmulos?
(Maranhão, 2017, p. 17)

E mais uma breve amostra desse procedimento recorrente em toda a sua obra, no "Poema VI":

Quem reinventa as ilíadas
em nossos mares, nos
despojos onde os náufragos
guardam
seu último sopro?

(...)

O que brotará da raiz
que geme
aos caminhantes das elipses?
(Maranhão, 2017, p. 22)

A quem são dirigidas as perguntas que ficam suspensas neste lirismo dramático? Seria uma tentativa de diálogo neste mundo surdo, uma vez que se subtende uma relação eu-tu? Ou um modo de expressar suas perplexidades em silêncio, num monólogo interior? Estas perguntas-enigma potencializam o choque e o estranhamento do leitor que, diante do indecifrável, fechará o livro sem encontrar respostas que continuarão a ecoar.

Diante dessa lírica, o leitor se depara com a intraduzibilidade na sua própria língua, pois nem tudo é possível compreender a partir do seu repertório ou experiência anterior. A linguagem de Maranhão é intencionalmente construída para manter o efeito

de opacidade. Por outro lado, é no esforço do leitor em compreender essas estruturas enigmáticas e este conteúdo elíptico e em torvelinhos que ele, o leitor, participa como sujeito do jogo de sentidos. Essa percepção obscura o liberta do automatismo da linguagem, como dizem os formalistas russos, desbloqueando as estruturas emotivas embotadas, para reativar, assim, novas percepções e reações à realidade, como expõe o poema VI, de *Sagração dos Lobos*: "A palavra baterá na porta/ inóspita/para dizer que estamos vivos" (Maranhão, 2017, p. 23).

Na série *Larvas da fratura*, o olhar comprometido com a crítica da realidade ganha relevo em poemas que expõem um país corrompido em vários níveis, que registram a cidade como *locus horrendus*, espaço de brutalidade e violência (cf. a série *A ordem da horda*), pelo filtro da subjetividade. Em Maranhão, os elementos externos se transfiguram em elementos internos, atuando na sua própria composição. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na fatura da obra, ao lado de fatores religiosos, filosóficos, linguísticos e identitários.

O paradoxo que se coloca é como pode essa lírica tão individual ser social? No entanto, este é apenas um aparente paradoxo. Por ser voltada à interioridade sua função é resistir à coisificação, ao domínio das mercadorias sobre os homens que se estende desde o começo da idade moderna. Por esta razão,

pensando com Adorno, a lírica se mostra profundamente social, não quando imita a sociedade ou quando comunica algo, mas quando "o sujeito que consegue a expressão adequada entra em harmonia com a própria linguagem, ali onde a linguagem aspira por si e de si." (Adorno, 1975, p. 347)

A reconstrução do passado, por meio da anamnese, retira o véu das várias formas de silenciamentos históricos da população afro-brasileira no processo colonial, implicando os traumas psíquicos da população negra. Como observa Iracy Conceição de Souza (2012, p. 27): "A memória alada do poeta desvela um painel cultural em nossa mente e estabelece contato com uma herança de tempos acumulados em ritos que a sociedade se deu para conservar, repetindo e prolongando o eco das palavras".

A série *Como um rio*, composta por doze poemas aborda as relações entre memória e a formação biográfica do escritor. Essa memória cultural híbrida que, se não foi completamente vivenciada no tempo-espaço do poeta, é vivida como um fenômeno de projeção e, sobretudo, de identificação, como se pode ler em "Como um rio 6":

> Vem de longe o estuário
> de células híbridas,
> feitas de ausência
> e memória (esta
> luz ágrafa
> que me ensina
> o sangue Kaapor –
> Nagô –

e a dor que nos carimba
o farelo dos mitos,
a religião da pólvora).

Vem da lei
dessas dinastias
e seus afluentes,
que se nos tecem
as asas junto ao fogo.

...

Se eu cavar debaixo
da língua esse rio de lendas
(para além das motosserras
de Tupã),
cantarão comigo
as árvores e os rochedos.
(Maranhão, 2017, p. 78)

O entrecruzamento de sua filiação indígena (ka-apor) com o negro (Nagô), ressalta as marcas da memória e moldam a sua mitologia pessoal. Para o sociólogo austríaco, Michael Pollak (1992, p. 201), os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva, são os eventos vividos pessoalmente e os vividos "pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer", acontecimentos dos quais nem sempre o sujeito participou, mas que no imaginário tomaram tamanho relevo, que no fim das contas é quase impossível afirmar se a pessoa participou ou não.

A sua marcada identitária se dá como rizoma e, por essa razão nos leva a um universo transtemporal, advindo de um entrecruzamento de universos culturais, como a cultura popular nordestina e do

mundo rural, onde viveu até os quinzes anos, quando foi para a cidade e começou a ser alfabetizado. Tal experiência da memória vem transfigurada em matéria de poesia, tal pode-se ler em "Como um rio 5":

> Os *griots* da minha terra
> são pastores de enigmas.
>
> Ungem com seus cantares
> o chão do terreiro
> e a madeira
> oca. Face à fogueira
> dos ancestres;
> face ao ronco do eterno.
>
> Reverbero aqui
> a faísca desse oráculo;
> como quem carrega o tempo
> e o silencio da espada.
>
> Reverbero aqui
> o pó que vira luz.
> Eu que broto de um vento
> sem métrica,
> onde o nada pode o nunca.
> (Maranhão, 2017, p. 77)

A imagem dos *griots* em sua terra natal projeta uma memória identitária e o projeta no presente. O *griot* agora é o próprio poeta e compositor afrodiaspórico, Salgado Maranhão. Essa filiação afronordestina aproxima-se duas tradições de artistas que têm a função de transmitir a tradição pela música e pela palavra com a contação de histórias: os *griots* da África e os cantadores populares do Nordeste. Maranhão assume para si a intersecção entre

os dois transmissores da cultura fazendo do "seu pó que vira luz" reverberações dos cânticos afro-nordestinos. Nesse jogo de identidade híbrida o poeta faz a transferência da África para o Nordeste brasileiro. O conceito de híbrido aqui é entendido como um processo de tradução cultural que nunca se completa porque está em constante negociação, como afirma Stuart Hall (2003, p. 346).

As consequências da experiência da escravidão constituem um denominador comum entre os povos da diáspora negra. Assim, deve-se entender o discurso diaspórico como parte de uma "rede transnacional em movimento", como observa James Clifford, citado por Hall (2003).

Ao investigar o fenômeno da hibridação cultural, Néstor Garcia Canclini (2003) afirma que não é possível falar das identidades como se tratasse apenas de um conjunto de traços fixos, nem afirmá-las como a essência de uma etnia ou de uma nação. Por essa razão, ele propõe deslocar o objeto de estudo da identidade para a heterogeneidade e a hibridação interculturais.

3 Pedra de encantaria

A trama complexa entre o lirismo e a reflexão crítica da realidade, entre o labor meticuloso do verso e a experiência existencial, entre as marcas

da História e a sua mitologia pessoal é reafirmado na obra recente *Pedra de encantaria* (2021), neologismo que abriga um leque de possibilidades de sentidos. A referência mais visível do título advém de pedra de cantaria, feita com o lioz português, uma rocha calcária, cujos blocos eram utilizados tanto na arquitetura, quanto nos lastros dos navios, para dar, com seu peso, estabilidade, segurança e eficiência às naus que vinham vazias da metrópole para o Brasil. Aqui chegando, as pedras eram descarregadas e as embarcações voltavam para a metrópole carregadas de açúcar, tabaco, arroz, café, madeiras e outras matérias-primas. As pedras de cantaria deixadas aqui na colônia eram utilizadas em construções arquitetônicas e passeios, ainda presentes no centro histórico de São Luís do Maranhão.

O título indicia a revisão do passado que o poeta irá elaborar em seu rigoroso trabalho com a linguagem. Trata-se de um canto crítico às marcas da presença da colonização no país, e, sobretudo em São Luiz do Maranhão, seu estado natal.

Composto por três seções "Savana grill", "Cantarias" e "Poesia contínua" e o poema de abertura, "Ainda", que funciona como prólogo, introduzindo a temática central da obra: a violência da empresa colonial ainda persiste na sociedade brasileira e continua ecoando na experiência subjetiva que

forjou a mitologia pessoal do poeta no presente:

> Estou pagando as prestações
> dos janeiros de minha mãe
> (...)
> Aqui, ergueram-se as núpcias
> verbais dançando à chuva. Sou parte
> desse rito e desse esquecimento.
> (...)
> (Maranhão, 2021, p. 9)

A epígrafe – "Ah, mas eu não me deixei adormecer" –, um verso de Noémia de Sousa, amplia os laços de memória ancestral, anunciada na abertura do longo poema épico-lírico da primeira seção. O eu lírico convoca o *outro* a refletir sobre os veios profundos deixado pelas lutas, errâncias e obstáculos deixados pelas invasões, saques de territórios, as "pilhagens festivas", e todo tipo de violência sobre um povo:

> Escuta, viajor da tempestade!
> Perscruta a semente
> que o mar feriu (e as razias secretas;
> e as pilhagens festivas).
> (...)
> (Maranhão, 2021, p. 10)

Reconhecendo-se como um filho da diáspora, o eu lírico também se reconhece no *outro*, procedente da mesma linhagem, com quem compartilha o saldo das perdas, as identidades cindidas e dispersas no Atlântico negro. Como foi observado em *Mar e terra como espaços de perdas identitárias*

na poesia de Salgado Maranhão, "A memória coletiva ganha dimensão estruturante nesse universo poético, pois busca plasmar um estar-no-mundo a uma ancestralidade fraturada na experiência da modernidade." (Andrade, 2019, p. 166)

4 À guisa de conclusão

A leitura analítica da obra evidencia como Maranhão realiza um jogo complexo em sua escrita, mediada por uma busca de transitividade, aberta e preocupada em fazer releitura histórica e, ao mesmo tempo, intransitiva, autorreferencial e infensa à expressão fácil, que se empenha em uma poesia feita de materiais de linguagem.

Uma poética duplamente diaspórica, tanto pela migração do sertão para o sudeste, quanto pelas dores da travessia do atlântico que ainda ecoam na memória. Não por acaso a presença do mar é tão marcante nesta voz lírica, afinal são mais de três 3 milhões de pessoas que tiveram suas identidades cindidas e dispersas, que tiveram suas carnes cortadas pelos açoites das chibatas. O mar é memória e espaço de perdas que ainda doem, como vemos em "Casca mítica dois"

> Está doendo em meus ombros
> uma cesta de Impérios (dinastias
> em meus braços
> sobre o penhasco dos séculos), está

doendo em minhas etnias (ó
Cortiços negreiros de treliça e tambor!)
(Maranhão, 2019, p.16)

E que continua em “Casca mítica quatro”:

Sou herdeiro desse mar
Oblíquo, que
Ainda agora
Ruge em meus apelos:
(Maranhão, 2019, p. 19)

Ao experimentar a vivência em um país que legitima mecanismos que promovem a exclusão e a discriminação, Salgado Maranhão revisa e problematiza conceitos unívocos, como o de identidade, construído a partir de padrões empenhados na manutenção de certos valores. Sua poesia encena uma subjetividade individual e coletiva como espaço de diálogo e enfrentamento.

O olhar de Maranhão se expande pelas questões históricas universais, evidenciando um olhar de empatia e de resistência às imposições do poder e de todas as formas de opressão. Daí o canto solidário a “Anne” poema que descreve a adolescente alemã de origem judaica, que morreu, vítima do Holocausto e que escreveu um famoso diário dos 13 aos 15 anos, quando morreu, em 1945. Ou a “Shantalla para Malala”, em homenagem à ativista paquistanesa que foi baleada pelo Talibã por se manifestar contra a proibição da educação para as mulheres.

Malala ganhou o prêmio Nobel da Paz, aos 17 anos, por se transformar num símbolo de luta pela educação.

Por outro lado, enquanto poeta lírico também se retrai ao universo privado, seja sua terra natal, Maranhão, seja nas memórias das ausências familiares, como aparecem nos versos finais de "Terra minha dois": "A saudade é um mar/que não tem porto" (Idem, p.61).

A conexão entre escritura e experiência, um dos aspectos dessa escrita se destaca enquanto compromisso comunitário. A escrita de um corpo, de uma experiência negra no Brasil, como operador discursivo, se inscreve como lúcido projeto poético que vai se concretizando ao longo da obra de Salgado Maranhão.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. W. Discurso sobre a lírica e a sociedade. *In*: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da literatura em suas fontes.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 343-354.

ANDRADE, Paulo. Mar e terra como espaços de perdas identitárias na poesia de Salgado Maranhão, *In*: ___ *África e Brasil:* culturas híbridas, identidades plurais. SILVANIA N. Chagas, (Org.). Salvador: EDUFBA, 2019.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: EdUSP, 2003, p. XXIII.

FOUCAULT, M. *Em defesa da sociedade.* São Paulo, Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir.* Petrópolis, Vozes, 2000.

GOMES, Laurentino. *Escravidão.* Do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares. Volume 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2019.

HALBWACHS, M. Apud BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade:* lembranças de velhos. Companhia das Letras: São Paulo. 3. ed. 1994. p. 55.

HALL, S. *Da diáspora:* identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação* – Episódios de racismo cotidiano. Tradução Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARANHÃO, Salgado. Todos por um e um por todos. *In*: *Ebulição da Escrivatura*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1978.

MARANHÃO, Salgado. *A cor da palavra.* Rio de Janeiro: Imago; Fundação Biblioteca Nacional, 2009

MARANHÃO, Salgado. *A casca mítica.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

MARANHÃO, Salgado. *A Sagração dos lobos.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

MARANHÃO, Salgado. *Pedra de encantaria.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2021

MARTINS, Marina de Miranda. Do mar ao ultramar: a transmigração do lioz português para São Luís do

Maranhão. *Revista de História da arte e arqueologia.* UNICAMP, n. 19, p. 101-115, Campinas, jan.-jun. 2013.
MBEMBE, Achile. *Necropolítica* – Biopoder soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: Editora n-1, 2019.
NOGUEIRA, André. A infernal vida dos escravos tigre, obrigados a carregar fezes dos senhores. *In*: *Aventuras na História*, publicado em 25/04/2020. Disponível em: https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/a-infernal-vida-dos-escravos-tigre-obrigados-carregar-fezes-dos-senhores.phtml. Acesso em: 10 mai. 2020.
ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.
POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricos.* Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, jul. 1992. p. 201, N 2178-1494. Disponível em: http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.phpreh/article/view/1941/108. Acesso em: 08 Jan. 2020.
SOUZA, Iracy Conceição. *Salgado Maranhão*. Rio de Janeiro. EdUERJ, 2012 (Coleção Ciranda da Poesia).