

Uma Mística Arca Galês Cantando ao Sol

Por Andréa Santos.

*Rompe a manhã, senil, semeada de escombros.
Perde-se o meio dia entre nimbos. Escura
Perde a tarde, sabendo a cinza e sepultura.*

O poeta carrega a noite sobre os ombros.¹

Per te, carissimo Giorgio Luti con affeto e reverenza. Grazie di tutti.

O Homem e a Existência: A Metáfora Thomasiana.

A essência humana, a essência de um indivíduo [que é antes de tudo uma existência] é o ponto de partida a qualquer epílogo, interferência e conclusão de uma crítica que anseia mudar o conceito do leitor a obras de Dylan Thomas².

“O homem é minha metáfora” [*Se eu fosse afagado pelos tropeços do amor*] é uma expressão que, literalmente levada em conta, implica numa divisão entre o homem e a existência. Um ideal diferenciado, onde nos permite estabelecer em Dylan Thomas a amplidão de seu cenário feito de ligeiras observações **diferenciadas de palavras secas**, das colinas, das árvores, das garotas, dos vaga-lumes, dos azeites, dos grãos, do tudo e do nada. **A ele, ser um indivíduo à parte e ainda separado de seu corpo, um homem à frente do seu próprio nascimento e de seu fluxo, que de alguma maneira já estava predestinado, significou um meio de planejar a sua vida. Uma via de conceber o mundo e o seu próprio trabalho como uma grande lembrança para se dirigir aos gêneros humanos.**

Dylan Thomas nasceu ao sul de Gales [Swansea] em 1914. Aos 39 anos, morreu na cidade de New York em novembro de 1953. Ele não era e nunca quis ser - um poeta isolado- um homem solitário, um desses escritores que demonstram um tipo de recato literário. **Isso** pode parecer contrastante com a sua exclusão aos movimentos literários principais ou secundários do século’20. Entretanto, ele não era divergente a nada em relação à idéia de uma literatura popular. Nem a idéia de sê-lo um poeta retroativo e tradicionalista **pôde** devidamente adaptá-lo ao bardo de Gales e de todo o mundo, tanto quanto pretendia ser considerado. Mas as suas concepções a cinema, rádio e televisão não são tão popularesca.

Podemos sentir este conceito em *Under Milk Wood* que simboliza **fortíssima crítica ao jogo no rádio com características não somente assentadas a noite e a obscuridade, mas também, demonstra os passos e sonhos dos jogadores dentro do laconismo de seus pensamentos mais íntimos. Com tais características, ele enfrenta a problemática radiodifusora**, indo além dos aspectos sociais, conseguindo trazer luz e a

¹ Anderson Braga Horta, *Sísifo*; Antologia Pessoal.

² Todos os poemas de Dylan Thomas estarão, aqui, interpretados; não necessariamente traduzidos. Ao final do texto poder-se-á encontrá-los em forma original, enumerada pela ordem do artigo.

exposição na inconstância do tempo e lugar na narrativa. Junto com discurso provocativo, ele continuou a instigar e igualmente a responder aos meios de radiodifusão. Algumas dessas estações tinham muito pouco para realizar tal resposta: ora era o som, ora a imagem. Hoje, pode nos parecer estranho, todavia, na época, apenas duas estações de rádio - mais importante de jogos - continuamente falavam em inglês.

Em *Under Milk Wood* e *Samuel Beckett's Embers* a cegueira noturna e o torpor, os vícios, as chances receptivas do jogo são apresentados em condição sensorial momentânea ao ouvinte. Aqui o princípio de *Under Milk Wood*³:

“[Silêncio]”

PRIMEIRA VOZ (muito suavemente)

É primavera sem lua numa cidade pequena, sem estrelas e lúgubre. Os operários taciturnos e de ombros caídos. De madeira claudicados, jogadores atrapalhados invisíveis até o abrunchado negro, devagar, escuro, canto triste. Barco de pesca que sobe e desce mar. As casas são pretextos como diques (embora diques assistam a esta noite na embocadura penalizados, desfiladeiros aveludados) ou cegos como Capitão Cat, lá, no meio amortizado pela bomba e o relógio da cidade, as lojas em luto, o Welfare Hall nas cartas extras jogadas a mesa, ervas daninhas. Todas as pessoas no embalo e baralhada estão dormindo, agora, na cidade.

Era muito freqüente, Dylan Thomas usar palavras com sentidos **enigmáticos** [obscuro] em sua escrita: **é sinônimo de insignificância e de origem**. Ele empregara tão assiduamente que recorreu a variações e conceitos associados [sinônimos⁴] como negro, sombrio e **cego** onde contribui na formação de extensos subconjuntos dum conceito, somente para dar diferentes tons ao mesmo pretexto e diferentes pontos de vista e sentimentos a cada palavra. Em *Dark is a way and light is a place* [Poem on his Birthday], Dylan chega a dar significativamente o simbolismo a *dark* e *light*. Isto é possível pelo uso - como nós podemos ver em *Under Milk Wood* - das combinações neológicas [sloebblack, crowblack a exemplificar] que fazem parte da linguagem **poética thomasiana**. Esta necessidade de alterar a fala canônica - o discurso com as prerrogativas de ser social e natural - coincide com a idéia separativa do ser ao homem. O tema reconhece que os pronomes “seu/sua” se aproximam do homem gerando uma nova condição a eles, causado pela transição de unidade a pluralidade, como o poeta põe em *From lover's first fever to her plague*⁵: (anexo o texto original como nota)

³ [Silence]

FIRST VOICE (Very softly)

To begin at the beginning:

It is spring, moonless night in the small town, starless and bible-black, the cobblestreets silent and the hunched, courtiers'-and-rabbits' wood limping invisible down to the sloebblack, slow, black, crowblack, fishingboat-bobbing sea. The houses are blind as moles (though moles see fine to-night in the snouting, velvet dingles) or blind as Captain Cat there in the muffled middle by the pump and the town clock, the shops in mourning, the Welfare Hall in widows' weeds. All the people of the lulled and dumbfound town are sleeping now."

⁴ É o caso de “innocent dark” e “guilt dark” em *This Side of the Truth* e ainda de “bible-black”, “sloebblack” e “crowblack” em *Under Milk Wood* particularizo o adjetivo *black* no substantivo *bible* que reforça o conceito atávico e profundo - um tipo volta às origens - e não apenas a do ‘livresco’ religioso num senso deteriorante]

⁵ And from the first declension of the flesh

I learnt man's tongue, to twist the shapes of thoughts

Into the stony idiom of the brain,

To shade and knit anew a patch of words

Left by the dead who, in their moonless acre,

Need no word's warmth.

The root of tongues ends in a spentout cancer,

That but a name, where maggots have their X.

*E do primeiro declive da carne
 Eu aprendi a língua do homem, para mudar as normas de pensamentos
 Na linguagem pedregosa do cérebro
 Obscurecer e tricotar um remendo de palavras novamente
 Deixado pela morte que em seus campos escuros,
 Necessita do calor tépido de alguma palavra.
 As raízes da língua concluem-se em um câncer metastático
 Nada mais que nome, onde fantasias têm seu lado exclusivo.*

*Eu aprendi os verbos do desejo, e tinha meu segredo;
 O código noturno tocou em minha língua;
 O que tinha sido um, eram muitos sons benéficos.*

*Um útero, uma mente vomitou o corpo,
 O seio sugara para terminar a febre;
 Da dissolução do céu, eu aprendi a multiplicar,
 As duas carcaças esféricas que giravam numa pontuação;
 Milhões de mentes sugara tal alimento
 Como aforquilhar meus olhos;
 A juventude condensou; as lágrimas da primavera
 Dissolvendo no verão e as centenas estações;
 Um sol, uma maná, aquecido e alimentado.*

Com algumas vantagens, podemos observar o dobro de adjetivos de pedregoso [stony] no poema, tendo ali significado de monumentalidade a instituição, as regras sociais e políticas às quais uma sociedade tem que recorrer. Ao mesmo tempo, stony refere-se à lápide, o sepulcro, a morte semelhantemente a predestinação do ser. Mas ainda a linguagem pétrea se torna um epitáfio não somente pela escrita regularizada, mas, pelo comportamento social. A forma significativa é igualmente afirmada por “para mudar as normas de pensamentos“ [to twist the shapes of thoughts], considerando que os seguintes ajustes serão com a biologia humana aonde o poeta vem representado com o uso de "carne" e "cérebro", “útero”, "mente”, "seio" e “febre”, entretanto as duas partes primordiais as pessoas para Thomas são **corpo** e **mente** como demonstra em seu epistolário a Pamela Hansford Johnson.

O conjunto de sua fala é realizado por essas condições polivalentes [**corpo** e **mente**]. Se a importância semântica tem interpretações múltiplas, isto não significa que ela é ambígua ou contraditória. Em casos excepcionais, encontramos uma contradição na escrita de Dylan Thomas, isto sempre pode acontecer nas escolhas thomasianas. Jamais é um caso que pertença predominantemente ao ritmo poético dele. Quem ler Thomas é induzido a crer que a escrita dele de qualquer modo tem ausência de significado apropriado. Ora se crer na forte sonoridade dos textos dele, ora nas aliterações, chegando a concordar com alguns argumentos usados pela crítica. Esse tipo de linguajar tinha sido a causa e inspiração da maioria de suas escritas. Contudo, essa

I learnt the verbs of will, and had my secret;
 The code of night tapped on my tongue;
 What had been one was many sounding minded.

One womb, one mind, spewed out the matter,
 One breast gave suck to the fever's issue;
 From the divorcing sky I learnt the double,
 The two-framed globe that spun into a score;
 A million minds gave suck to such a bud
 As forks my eye;
 Youth did condense; the tears of spring
 Dissolved in summer and the hundred seasons;
 One sun, one manna, warmed and fed.

opinião pode ser falsa também - encontrei opiniões opostas em análises meticolossíssimas de cada texto e das suas cartas em *The Collected Letters*, p. 327-8 (Letter to Vernon Watkins, October 14 1938). Nesta coletânea, o poeta explica porque coloca "devilish" em vez de "small", "turbulent" ou "fugitive" em *The tombstone told when she died* (ver ainda em *The Notebook Poems 1930-1934*, pp. 161-3). Há muito do assunto no seu epistolário ao que concerne às reflexões sobre a relação conteúdo e imagem, especialmente no que diz respeito à delicada questão do criticismo thomasiano: a exemplo da para-rima usada nas estrofes poéticas deste galês. Outrossim, é interessante perceber uma mudança da poesia *muito obscura* a uma *mais policromizada* dum tipo de nenhures para uma circundante colocação mais e mais sublinhada. Até hoje, a escrita de Dylan permanece complexa, ou pelo menos, articulada do ponto de vista semântico. [A tomarmos como exemplos](#) os poemas *Fern Hill* e *In my Craft or Sullen Art* [irá a princípio aparentar-nos](#) ter uma estrutura simples, entretanto a interpretação deve ser cuidadíssima. Vejamos:

“Eu escrevo/Nesta página chuviscada”

[Ainda:](#)

“Eu trabalho cantando suave/ ... por comuns pagamentos/ Dos seus [amantes] corações secretos”

[No tempo em que:](#)

“... os apaixonados, seus braços/Circundam a aflição de todas as épocas, / ... sem pagar louvores ou recompensas /Nem dar atenção a minha arte ou ofício.⁶”

O que assemelha uma excentricidade, simboliza uma atividade do poeta, uma função social [devotada](#) ao homem [a qual](#) tem frequentemente conduzido os críticos a alterar suas próprias palavras ao leram a dedicatória de *Collected Poems 1934-1952*:

“Estes poemas com todas as suas imperfeições, dúvidas e confusões são escritos pelo o amor do Homem e em elogio a Deus.”

O que soou fingido nessa dedicatória era a objeção entre o poeta que amou beber, era mulherego e possuía este curioso amor ao ser humano. Lendo as líricas de Dylan Thomas - cuja vida privada fora vasculhada como poucos escritores deste século - percebemos que ele não nos deixou aparecer o uso de álcool, com exceção de *This bread I break* lido pelo menos em alguma biografia [em original](#). Depois, porém, os críticos explicar-nos-iam, de melhor modo, sobre cada curiosidade, em forma de tópicos, o que não fora incluso nas líricas thomasianas. Vindo associá-lo a um escritor capaz de escrever temas ousadíssimos a exemplo de outros poetas do século'20, e, ainda, disposto à crítica. Porém, não se encontra esse comportamento em suas cartas – nas missivas nos deparamos com um jovem homem pobre e sério com a sua esposa e um casal de filhos a alimentar de alguma maneira, aflito e humorado, levado pelos problemas diários e pelas reflexões e expectativas do mundo.

De qualquer modo, voltando às poesias, pode-se dizer - entretanto- que em *In My Craft or Sullen Art* há três tópicos principais: morte, sexo e poesia. O poeta escreve aos amantes porque fala a sociedade e aos seus membros. [Onde num certo ponto de suas](#)

⁶ I write /On these spindrift pages"

"I labour by singing light / ... for the common wages /Of their [the lovers'] secret heart"

" ... the lovers, their arms/round the griefs of the ages, / ... pay no praise or wages/ Nor heed my craft or art."

vidas, essas pessoas tornar-se-ão amantes; em outro momento estarão mortos. Em ambos os casos, elas conhecerão uma condição em que nem há quatro paredes e nem necessidade de ler poesia e, ainda, a precisão de se concentrar em nascimento e morte. Da origem a origem [a morte real e atividades pré-conceptuais] onde os amantes ‘momentaneamente’ não necessitarão de uma língua social compartilhada por toda sociedade. Não parece que eles terão necessidade de uma linguagem muito social. Nos seus balbucios, arrulhos e reinventando suas ecolalia e glossolalia, eles puseram significados em valores tonais substituindo algumas articulações. Formando um código privado efficacíssimo em que conceitos de uso diário são substituídos por aqueles de avaliação mútua ou desprazer, recíproca percepção, propósito e concordância. Por tal uma razão, as imagens de *The towering dead* e *The griefs of the ages* surgem no poema. Mais um motivo para o aparecimento comborçario é a sensação copulativa, é tocar no campo do pré-nascimento, é estar à beira da copulação. A aparente contradição de “... os apaixonados... / *Que não exalta ou recompensa / Não dão atenção a minha arte ou ofício*⁷” — deste modo, está solucionado a essência deles em relação à simbologia da vida, a reprodução e o amor contido em dedicatória de *Collected Poems*, gerando uma série de bons conceitos, embora, estejam representados de uma maneira articulada.

Fala-se ainda que a escrita de D. Thomas é apocalíptica. Mas, ele adotou essencialmente um estilo bíblico - e não necessariamente apocalíptico - estando muito consciente disto. Isso não era uma adoção temática momentânea, como vemos em *Vision and Prayer*. Assiduamente, ‘Cristo’ faz aparições nos textos de Thomas representando uma pré-figuração do cristianismo poético. Não se deve ver essa representação como mais uma pré-figuração do advento do filho de Deus a exemplo dos poetas pré-cristãos, profetas etc. Apesar disso, Cristo pode ser a pré-figuração do Segundo Advento, de quando veremos Deus "face a face", segundo a epístola de São Paulo aos Coríntios.

A exclusão de Dylan Thomas dos movimentos literários do século’20 está acompanhada por uma concepção de cristandade completamente à parte das igrejas e instituições, sem o valor ditado por qualquer homem e por quaisquer interpretações institucionais das Santas Escrituras. *Verdadeiro Poeta* como o era - para usar a expressão de Blake em Milton - ele não pôde, mas, conversar diretamente com Deus, que era o seu instrumento. Na obra thomasiana, há muitas passagens em que podemos observar a sua consciência na importância de uma linguagem Bíblica: *It was my thirtieth year to heaven* [Poem in October], *I open the leaves at a passage of psalms and shadows* [Over Sir John’s Hill], *Hymned o shrivelling flock* [A saint about to fall], *After the first death there is no other* [Refusal To Mourn the Death, By fire, of a Child in London]. Seu estilo, todavia, não se curvou ao credo religioso institucionalizado, a exemplo do acontecido com T. S. Eliot. A sua finalidade era a reinterpretação da linguagem divina de modo direto, redesenhando adequadamente um novo vocabulário. Passagens em *Under Milk Wood’s* como ‘*the sloeback, slow, black, crowblack*’ ou os vários trocadilhos em *Over Sir John’s Hill* e *A Winter’s Tale* são alusões glossolalias, falara a Deus ou de Deus uma língua divina cuja lentidão no texto coloca-se ao lado, interrompendo sílabas, projetando-se no ar como um falcão sobre “Sir John’s Hill” antes de e depois da deflagração silábica:

Um boné infantil
Sobre as vestes do Sr. John...

⁷ "the lovers .../ Who pay no praise or wages / Nor heed my craft or art"

Para continuar reafirmando, os pássaros dispersados voam em mesma linha:

*... sábia colina, e novamente os pássaros enganosos fogem
Para o embusteiro em fogo, o cume castrado, sobre as asas de Towy,
Em um vento forte.*

Como consta, o vocabulário da sociedade re-emerge e flui, agora tão disperso, num cenário sacrificante. Cada palavra então surge repetindo sua própria sonoridade e por um instante sentimos o tempo parar, a linguagem primeiramente retoma a posse da mundanidade: do onde e como, do urbano ou rural como acontece em nossa existência. Aqui, a voz através do poeta não diz o que fazer, porém julga com preocupação e reprovação ou profere sua benevolente exaltação às pessoas e aos acontecimentos. Este é o papel do poeta, o grandíssimo comunicador das massas, a testemunha que também é um repórter, atento aos fatos é os olhos do mundo e igualmente das colunas de jornais.

A poesia *After the funeral* é um tipo de manifesto. Pelas passagens seguintes o leitor pode entender, também, melhor, o que realmente significa o labor em *In my Craft or Sullen Art.* O poema *After the funeral*⁸ é dedicado a Ann Jones, um momento depois do funeral [Ann foi tia de Dylan]:

*...sua morte era uma gota imóvel;
Ela não teria me penetrado no santuário
Dilúvio do seu celebrado coração; ela jazeria muda e funda
E nem precisa de druida no seu corpo quebrado).
Mas eu, o bardo de Ann crescido no lar, chamo a todos
Os mares para servir a essa virtude enclausurada
Balbuciando como uma bóia de sino sobre os principais hinos,
Saudando as paredes de samambaias e bosques ruços
Que o amor dela cante e dance numa capela marrom,
Abençoando seu espírito decaído com quatro pássaros cruzando.
A pele dela era branda como leite, mas esta celeste estátua
Com o peito selvagem e crânio santificado e gigante
É esculpida dela, num quarto com uma janela úmida
Encarniçadamente casa de luto em um tortuoso ano.*

⁸ ... [H]er death was a still drop;
She would not have me sinking in the holy
Flood of her heart's fame; she would lie dumb and deep
And need no druid of her broken body).
But I, Ann's bard on a raised hearth, call all
The seas to service that her wood-tongued virtue
Babble like a bellbuoy over the hymning heads,
Bow down the walls of the ferned and foxy woods
That her love sing and swing through a brown chapel,
Bless her bent spirit with four, crossing birds.
Her flesh was meek as milk, but this skyward statue
With the wild breast and blessed and giant skull
Is carved from her in a room with a wet window
In fiercely mourning house in a crooked year.
I know her scrubbed and sour humble hands
Lie with religion in their cramp, her threadbare
Whisper in a damp word, her wits drilled hollow,
Her fist of a face died clenched on a round pain;
And sculptured Ann is seventy years of stone.
These cloud-sopped, marble hands, this monumental
Argument of the hewn voice, gesture and psalm,
Storm me forever over her grave until
The stuffed fox twitch and cry Love
And the strutting fern lay seeds on the black sill.

*Eu sei que em suas mãos vis, acres e humildes
 Mentiu com a religião em suas dificuldades, em seu puído
 Sussurrando com palavras abafadas, as graças dela penetraram o vale,
 A face de seu punho morreu apertada envolta de dor;
 E esculpiram Ann aos setenta anos de pedra.
 Estas nuvens ensoparam, mãos marmóreas, este soberbo
 Argumento de voz cortada, gesto e salmo,
 Atormentam-me para sempre sobre seu sepulcro
 A estremeção sagaz contrai-se e brada Amor
 E a samambaia suportando sementes seculares no peitoril de luto.*

Aqui, o poeta é uma testemunha do funeral e está atento ao que Ann gostava quando viva. No poema estão entrelaçados a linguagem amorosa e fúnebre, o acontecimento [a morte da tia e conseqüentemente o funeral] e as expectativas de vida [o 'regresso' da vida ao cemitério] trocam a centralidade até as últimas duas linhas. "*Chamo a todos*", na poesia, dá uma sugestão clara da pausa glossolalia - parada natural na tranqüila morte dela - relatando o acontecimento, vivendo-o e clamando o retorno à vida. Assim, Dylan descobre a sua esperança na humanidade na 'ressurreição' da morta.

Em *The Conversation of Prayer* a esperança assume principal valor central. Por duas razões: a ciclicidade e a experiência. O que é importante é a condição cíclica da experiência humana. Traduzido na desarticulação de duas vidas, cuja necessidade de comunicar-se com Deus possui diferentes motivos. Apenas, a idade dá ao homem uma **situação diversa** onde ele deve enfrentar em determinado momento de sua vida fatos que podem mudar suas perspectivas em relação à impotência. O jogo da morte e da vida desenvolve-se na **obscuridade** e no **som de oração**. Para cada movimento horizontal da criança corresponde ao movimento vertical do adulto, qualquer fundamento da criança corresponde um degrau no homem - como se sugerido por um pesadelo ou fantasia. O pensamento infantil expressado por sua oração é ascensão⁹ em seu sono, admitindo em um movimento vertical em que ele começa imediatamente *se afogando num pesar tão profundo quanto fizeram os seus* [Drown in a grief as deep as his made grave] até que ele mesmo tenha que ascender *os degraus a um pensamento morto* [Stairs to one who lies dead]: troca de situações. Alegria, tristeza e indiferença escapam as expectativas. A predestinação do sepulcro não é o único elemento principal e significativo, há continuações para o desconhecido onde coisas devem ocorrer e mover-se a algum lugar. Deste modo, a palavra 'grief' [em poemas como *The griefs of the ages*] não significa simplesmente uma predestinação de fato, mas apenas em um senso geral, na medida em que é um sentimento sem um específico conceito de vida objetiva, sem ter qualquer certeza que o amante [ou o ser humano] ainda está vivo ou não. Nesta transformação coletiva, há os mesmos elementos que caracterizam *I dreamed my genesis*. A via da experiência move-se na incerteza esperando uma resposta. O homem aguarda pelo seu destino desde da infância até o final da estrada. Nem tudo está predestinado como a copulação, o nascimento e a morte para Dylan Thomas. Além desta lógica, permanece o amor em "*Love in the Asylum*":

*A noite trancou a porta com o seu braço e a plumagem
 Dilema no leito confuso
 Ela sonha a casa gabardina, aos paraísos com nuvens próximas.*

A metáfora do homem assume todas as formas de um percurso existencial cansado, mas com sensualidade [num corpo sensual, brilhante e bonito] o poeta de Swansea

⁹ Quando uso a palavra *ascensão*, deve-se imaginar uma criança rogando aos céus bons sonhos e futuro.

torna-se o agente da expressão a existência do homem na peleja social pelo seu destino, pela sua existência atual e incerta.

As Faces de Dylan Thomas: Narração e Poesia.

E lá adormecido no colete montanhoso de meu tio, e, enquanto dormia, –Quem está aí? – gritou o guarda para a lua que voava ¹⁰.

Dos poucos escritores do século passado, sabe-se que poucos escreveram como Dylan Thomas. Um encanto extraordinário contribuíra para que tudo o concernisse em “lenda”. [Compreenda de forma que todo analista se inspira para pronunciar algo sobre um autor, o que está clarividente aqui] Em outro caso, imagino que Bob Dylan, com a finalidade de se tornar propriamente um nome de arte, adquiriu este nome; ou como Dylan Dog cuja inspiração nominal fora título de uma fotonovela. O poeta de Swansea tinha muito a contar. Infelizmente, alguns analistas descrevem o poeta a seu modo, transformando sua vida em ‘banalidade’ e sua escrita quase vai pelo mesmo caminho. De um certo ponto de vista, esta posição é legítima, na proporção que se pretende sentir viva a sombra semovente de um dos maiores bardos do período novecentista: jocoso, risonho e profundo como poucos. Afinal de contas, o personagem lembra-nos ter saído de um filme: pobre de Jó, bêbedo, mulherengo, vivendo em um pequeno e perdido país galês de duzentas almas e ficando famoso no mundo inteiro.

Contudo, conhecido como poeta, D. Thomas é autor de uma série de narrações vivazes cuja veia jocosa assume aspectos delicados e nostálgicos. O seu estilo narrativo era atento à declamação [ritmo]. Soa enredos a moda atrevida de um palhaço, para depois induzir, imediatamente, cadenciando-os a brandura de quem compreende o sonho dos homens a olhos bem abertos, testemunha de uma fraterna piedade, a exemplo do extraordinário conto: *Uma História*.

Poucos narradores transmitiram um certo grau de raiva, ternura, escárnio e piedade como este escritor de galês. Se nas poesias dele, percebe-se uma grande profundidade ao timbre vibrante, impecável e à narratividade bíblica; nos contos representa-se o lugar de alívio a essas situações, nas quais amor e morte são os dois motivos dominantes a intenção poética. A vida diária de todos torna-se o novo contexto narrativo como as pequenas cidades do País de Gales, as singulares colinas e os bufos personagens nativos. Estes contos palpitam numa arena caricatural de um lugar (do país de Gales meridional) onde os personagens rurais são transformados em bestiário de uma humanidade tenra e grotesca, cercado por sombras e pueris temores do próprio local de origem, quase um contraponto a experiência desprendida e exótica de Joseph Conrad em *Heart of darkness*. Fala-nos Dylan Thomas: “*O mundo desconhecido parte da própria casa e da própria infância, para prolongar-se na vida futura, num universo cujas fronteiras não estão marcadas.*”

O protagonista dos contos thomasiano quase sempre é um menino [o próprio Thomas], que vive no universo regulado pelos adultos, quase silente, pequerrucho e curioso daquilo que o cerca. Este galês desviando a atenção como menino, conta ainda às próprias brincadeiras, conferindo ao “herói” de suas narrativas um desencanto realístico, acertando pela sua pureza. Realmente, Dylan desdobra-se em suas narrativas: as vivências do garoto silencioso são contadas por meio da localidade irreverente e

¹⁰ Dylan Thomas –*Uma Estória* – (1953).

zombeteira do escritor, com um procedimento lingüístico que se coloca em proeminência como no mundo infantil, que é dominado por estruturas mecanicistas e mentais dos adultos. Para livrar o pensamento infantil, Dylan nos põe toda a sua verve de superadulto ou de um adulto alimentado de aptidões expressivas e de experiências cognitivas que ultrapassam a linguagem do homem comum. Realizando aos personagens a vivência e o contrapasso do escárnio [mesmo reprimido] que reabilitam a expressividade reprimida da infância.

Dylan Thomas fora muitíssimo desajeitado, divertido, plangente, sensual, mas especialmente transbordante em página como saído de quadros impressionistas, com aquele senso crítico da comunidade local. Os personagens de suas narrativas estão circundados com as semelhanças das coisas que cingem o protagonista das vicissitudes. Servem de fundo para aos contos o mundo citadino e a nação Gales como: as ovelhas, raposas, samambaias e a aguarrás. No abraço pavonáceo de uma humanidade órfã, a caneta de Thomas fixa fielmente todo esse estado e qualidade como qualquer outra.

Nos contos, o olho caleidoscópico da criança protagonista das vicissitudes revela-nos alienação mental das escolhas e dos comportamentos humanos. Thomas demonstra-se impiedoso aos defeitos dos filtros que a sociedade, não a natureza, detém. Tácita, no fundo, a criança sabe que no mundo dos adultos, ela não tem direito à palavra: o seu pensamento exteriorizado irá trazê-lo apenas aborrecimento e, ainda, que os adultos pretendem determinar e decidir o seu comportamento. Então um tipo de passagem acontece: uma linguagem desenvolta com pura e simples liberdade de pensar e expressar. O adulto que escreve os contos libera a simplória voz da criança dando-lhe um timbre e um "retrato". Retrato este que narra e descreve os personagens de uma terra descrita em uma auréola mítica a qual já é quase mitológica. *Mas as poesias são bem distintas dos contos. As narrativas passam comicidade irreprimível. As páginas estão mais vivazes, as mulheres e as moças sensuais e ainda enormes; há, também, o desejo de tocá-las, a raiva incondicional de ser jovem e a pretensão de romper os limites do mundo construído por uma outra geração.*

Mais que de contos ou de fábulas, poder-se-iam falar do enredo não originados no intelectualismo, porém em encantos e encantados, desfigurados e desfiguráveis como são as formas reais da vida. Esse é o valor antropológico e universal da obra thomasiana, ele está presente nas edições em todo o mundo [no Brasil há raras edições], prestigiando um trabalho com pensamentos voltados aos sentidos e aceitações sociais. Toda essa atmosfera de Dylan Thomas vive, aquece lugares e memórias, libertando-se de cada esquema exterior.

*Eu não aniquilarei
A humanidade da sua partida com uma séria verdade
Nem abaterei as estações da respiração, insultando,
Com uma enésima
Elegia de inocência e mocidade.¹¹*

Temos em Dylan Thomas um dos poetas místicos do século passado, que teve seu encontro com a morte acidentalmente, talvez, pelo álcool e medicamentos. *Aos vinte anos publicara a sua primeira coletânea de versos, aos vinte dois a segunda. Além das paixões já citadas aqui, podemos incluir as incansáveis leituras crônicas.* Ele, poucos antes de morrer, já levava aos cuidados a sua principal seleção de poemas completos para tradução, *Collected Poems, 1934-52*. Poeta de voz profunda e encantável; deixou-

¹¹ Dylan Thomas, 1945.

nos uma série de registros da sua escrita que permanece inigualável. Quer dizer, ela alcança a sua dicção, ou seja, o tom, a voz talhada no clamor da existência, a celebração do homem adulto ascendendo aos céus, a reunião dos dois pólos de atração na literatura inglesa [sexo e morte]: erótico na testemunhal revocação da infância, criança e profeta no ato amoroso. Ele reinventou o ritmo do poema lírico inglês, destruindo a corrente imaginária, fazendo jogos de palavras valerem as velas. As suas investigações pelos acontecimentos e circunstâncias humanas fascinaram muitos jovens rebeldes e sonhadores que imitaram a famosa fotografia na qual D. Thomas ascende um cigarro. Esta foto fora permanecendo desastrosamente inexplorada e apontada por muitos editores como uma ocasião estrategicamente mal aproveitada e inadequada. Mas, ele também fora vítima de tradutores, isto aconteceu e acontece por causa de seus neologismos e profundidade na linguagem rítmica. Algumas dessas traduções fazem perder o seu valor ou ganham um valor diverso pela não fidelidade. Lembro-vos que não é fácil traduzir este galês e seu valor lingüístico. Dou-lhes o caso de um tradutor italiano:

*In my craft or sullen art
Exercised in the still night.*

Em Italiano:

*Nel mio mestiere, ovvero arte scontrosa
Che nella quiete della notte esercito¹²,*

Em português:

*Em meu ofício ou arte taciturna
É exercitado em noite silenciosa.*

A versão não é tão fiel, pois não nos restitui a sonoridade [ressalto: não é fácil em Thomas], porém sintaticamente consegue ser fiel contando com um resultado de dez anos de trabalho deste tradutor.

Reflexões Finais:

Um Bardo Galês e Alguns Movimentos Literários.

*“...Se a imagem imperiosa, em si completa,
Cresce na mente, de onde é originada?
De rua suja e monte de detrito,
Lata velha, chaleira arreventada,
Ferro, osso, trapos, a rampeira abjeta
A controlar a caixa. Sem escada,
Fico onde toda espada sai do chão,
Na loja de osso e trapo da emoção¹³*

Dylan Thomas um Poeta Beat?

¹² Tradução Livre: *Em meu ofício, ou seja, arte insociável
Onde na calada da noite exercito.*

¹³ A Deserção dos animais do circo, W.B. Yeats.

...Todas as coisas caem e são repostas,
E quem as reconstrói sente alegria.¹⁴

Este extenso ensaio deve ser avaliado como mais uma intervenção à contemporaneidade da escrita do Galês Dylan Thomas. Não estarei, agora, na conclusão, voltada aos regulamentos e as formas taxonomistas e normativas que - no geral - tentam vetar revisões **de alguns autores**: seguindo, então, uma linha de anulações na via filosófica de quem escreveu [ou escreve]. Constantemente, há uma eloquência duvidosa de que tudo se prescreverá sem que as editoras se comprometam em resguardar às obras cuja remoção delas das livrarias vai perpassar com o tempo, ou seja, cairá no esquecimento. Esse conceito possui uma conotação intensamente prerrogativa. Na questão de Dylan Thomas há uma certa magnanimidade em relação às editoras estrangeiras – porque em relação ao Brasil existe, ainda, uma vacuidade em títulos.

Ao fim e ao cabo, sua escrita alcançou um grande sucesso no pós-guerra. O nome de Thomas torna-se seqüência referencial à apreciação de Eugênio Montale (da Itália, país onde encontramos vários títulos) e às análises críticas crivadas pelo mundo. Portanto, o nome dele cognomina da formação funambulesca cuja indicação brilhante temos no livro *The Tigh trope Writers. Studies of Mannerism in Modern English Literature* (Giorgio Melchiori de 1956). A este título acrescento o nome do tradutor Roberto Sanesi entre tantos na intenção de ‘viajar’ no universo thomasiano, mas Sanesi teve mais interesse pelas poesias. Aqui, tento expor as minhas idéias de maneira revisada, vi-o e vê-lo-ei com olhos atuais, reabrindo o caso dessa arca galês.

O livro *Poets, Prophets, and Revolutionaries. The Literary Avant-guard from Rimbaud to Postmodernism*, de Charles Russel, encarrega-se de nos mostrar as fases das últimas décadas da literatura mundial [das introduções e divisas de cada uma], como se estas fases e seus nomes representassem de um outro lado subconjuntos comparativos. Com isso, torna-se espontânea a idéia de uma continuidade, primeiramente, entre os períodos históricos antiguerra e pós-guerra¹⁵. Senão também, distinguir o modernismo do início do século do pós-modernidade que tem prolongado o passo com maior consciência dos preâmbulos do segundo período pós-guerra, aos dias de hoje. Mesmo que o termo **modernismo** tenha origem num contexto de debate teológico¹⁶ e não no âmbito literário. Mesmo que para esse último significado já esteja associado ao período oitocentista¹⁷, cujos caracteres já se diferenciavam nas variadas nações e, dentro dessas, nos modos, nas escolas e movimentos [dos quais os franceses terão uma repercussão irreprimível até nossos dias]; todavia, até pouco tempo, ainda existia o costume de chamar os modernistas de decadentes — *aqueles poetas do início deste século!*. Os poetas modernistas prodigavam a romper os antigos cânones da poesia e a dar outra luz a obra, cujas formas expressivas eram muito heterogêneas para nos induzir a crer que pudéssemos constituir um poema lírico por inteiro [coisa que hoje em dia fazemos sem estremecimentos]. Motivos que os empurraram a uma prática mais poderosa e existencial, e foram-lhes de inspiração múltipla. Com o seu fantasiar, havia quem baseava o poetizar em argumento onde o elemento primordial era a imagem. Como se a palavra poética não pudesse ser puro conceito de ordem abstrata cujo significado

¹⁴ Lápiz-Lazúli, W.B.Yests.

¹⁵ Um prosseguimento que deve ser salientado antes de tudo pelos caracteres contínuos, sem os quais seria impossível organizar a mínima semelhança na história.

¹⁶ A tendência, denunciada pelo Papa Pio X (1835-1914), em 1907, de aplicar em larga escala, na exegese bíblica, a crítica histórica, científica e filosófica.

¹⁷ Modernismo é também designação comum a diversos movimentos da literatura, das artes plásticas, da arquitetura e da música, surgidos a partir do fim do séc. XIX, e que se estenderam até a década de 1930, aproximadamente; arte moderna.

pudesse implicar, suggestionar contextualmente algo sensível, e, igualmente, reenviar aos sentimentos ou as causas afetivas irreparáveis; cuja musicalidade e fascinação podem produzir uma atmosfera não somente inaudita ou original, mas autêntica: a precisão do impreciso¹⁸.

O preceito segundo o qual não deve ‘aplicar uma expressão como *terras lúgubres de paz* [*dim lands of pace*]’ dado que a imagem é debilitada em quanto ‘mescla uma abstração ao concreto¹⁹,’ tinha sido, com sucesso, derrubado na poética pelos diversos bardos entre eles: W. H. Auden e Dylan Thomas que fizeram da palavra abstrata uma das fortes pivôs léxicos de suas artes; não foram por certo os primeiros nem os únicos da geração, há com eles um time de trintões e de apocalípticos. E antes deles tem assegurado por conta própria agregando-se ao imaginismo, a poesia de T. S. Eliot e a mudança de rota são mais perceptíveis em “Chopped Seas” [reconhece-se imediatamente nos nomes próprios Hugh Selwyn Mauberley, de 1920] de Ezra Pound. O primeiro dos dois grandes mestros do século, Eliot levará a forma poética aos níveis mais altos da maleabilidade expressiva e unidade formal dos anos ‘900 inglês, com o contraste léxico de enunciados abstratos e concretos, a exemplo do divertidíssimo *Four Quartets*. E ainda, a oposição dialética dos temas masculino e feminino de forma ritmada de modo que nós poderíamos ser induzidos a absorver no âmbito pós-moderno esta obra, excluindo-a do conjunto daquelas produções que já o tinham aberto a consagração universal²⁰ a exemplo de *The Wast Land* (1922). Uma tentação, essa, de T. S. Eliot não se render à consagração, já que *Four Quartets* está subscrito no álbum daquelas obras que puseram em discussão a questão da verdade, valendo-se de categorias que pretendiam que o presente fosse relido na história, talvez, tentando rivalizar com a incomensurabilidade de épocas hoje impropostas, mas cujas sugestões nota-se valiosíssimas, em lugar de abandonar àquela mentalidade - mais singularmente pós-moderna, que coloca a releitura [e reescrita] da História de acordo com a imanência e versatilidade do presente, onde os caracteres estão, aqui, sugeridos como não mais comensuráveis ao passado. Se para Eliot há declínio da civilização [e nós deixamos de lado as causas históricas onde particularmente no Reino Unido deviam ser decisivas], para Dylan Thomas há o presente cruel e contraditório quanto ao que se deseja; contudo, sempre iminente e unitário: o homem contemporâneo pode se pretender em novas condições limítrofes, modificar as formas que estão a seu curso, movendo esta ou aquela pendenga da etiqueta social, na condição de não se deparar com uma grande resistência a fim de permanecer estático como uma espada na rocha. Essa característica do pensamento de Dylan Thomas não é difícil de constatar se percorremos os dilúvios e deslizarmos nas sombras de sua escrita em *Collected Poems 1934-1952*, no seu epistolário e ainda nas suas narrativas - onde a ironia cômica é invadida de espanto branco/preto [paradoxos] da sua taciturna memória, onde realidade e fantasia se afinam finalmente no jogo de uma novata lógica refundada. Afinal de contas, os nomes por outro lado são memoráveis aos elementos que vão se colocar na classe das minerais, o movimento imaginário do século novecentista tivera uma ‘vida’ e ‘verdade’ curta [como tantas pétalas na água trêmula de uma pequena lagoa no verão], nem danunzianamente, poderíamos trazer a razão à inspiração de qualquer pessoa mais consistente e decisivamente poeta nos dias atuais.

Mas além daquela imposição baumgartiana da poesia, havia quem, neste período, se esforçasse para romper a sintaxe, quebrar e reciclar a palavra, perdendo

¹⁸ De acordo com W. H. Auden.

¹⁹ Ezra Pound.

²⁰ Se se tratasse apenas de distinguir pelo maior ou menor uso de termos abstratos ou pela maior ou menor unidade formal da obra de arte dois períodos históricos consecutivos.

completamente seu estado [a siglonomia dadaísta], quem a quis imóvel como um extremista cubista braqueano ou picassiano. Quem a quis lançada ao espaço como se fosse Boccioni com linhas de perspectiva ingovernáveis ao futuro. Quem a quis publicitária e clerical e assim podemos dizer sem nenhuma dificuldade que este modernismo estampou o seu próprio sinal com toda a força dos braços que tiveram, sem que, todavia, fosse aplicável a um cânone unitário e comum. Bastaria folhear a seleção dos elementos poéticos de Ungaretti ou Rebora, de um E. E. Cummings, de William Carlos Williams ou mesmo de Auden, para resultar num conto. Entre *A imagem estendida* e *Os cantos de enfermidade* há um abismo, que embora a mesma mão, aquela de Rebora, teria podido transpor. Dir-se-á que não premia ainda assim resultado. Exemplificando Dylan Thomas como a outros, de modo preciso, o chamado a morte pode-se distinguir duas épocas divididas pela conversão a uma religião qualquer e acompanhados por dois diversos modos de conceber a escritura. Simplesmente, dizemos que a forma não apenas se presta aos conteúdos, mas também se esforça e remodela neste período, e que alguns elementos de intentos diferentes se assemelham com a novidade. Nem é um caso, o fato que as poesias de Luisiana e a de Ted Hughes tentem sempre impor uma coloquialidade, um molde quase prosaico, porém imediatamente negada pela verticalização, pelo repentino ou ao menos que seja, da escrita²¹: ambas, poesias, representam aquele lirismo de imagens e tensões prosaicas que aproximam a arte do poetar ao cinema. A interferência dos novos meios é inevitável: fotonovela, televisão, cinema. Arte e não arte de massa e do movimento [cinemático e de pesquisa] imaginário por excelência, refinamento do enquadramento, finalmente, de mundos virtuais. A atual possibilidade de representação audiovisual de imagens mentais das quais, num tempo, a literatura tinha o monopólio [também mais que as artes figurativas, se se considera a sucessão cronológica dessas imagens] é o fato novo, o acontecimento que condiciona todas as outras artes, e então a poesia. Nos melhores casos, condiciona e potencia as capacidades expressivas por analogia, tradução ou empréstimo. Antecedente igual a Luzi e, imediatamente semelhante a Hughes, pode se dizer que o Dylan Thomas biográfico e, igualmente, o biograficamente maduro (1952) da coletânea poética *In Country Sleep* seja um intermediário, pois, pela origem deva-se verificar, primeiramente, Mallarmé em *Um Coup de Dês Jamais n'abolira lê Hasard* (de 1897), especialmente pelos últimos resultados da poesia Luisiana. Então, para Thomas vai o prêmio de mediador voluntário entre aquela origem e esse resultado. Seria de tudo falacioso querer assumir atitudes extremistas, pretendendo de um lado que no fim do século passado até hoje seja uma corrida de continuidade dentro de um contexto invariado denominado modernista. Do outro lado, desejando sublinhar a todos os custos as diferenças do contexto histórico-cultural e interromper a via de investigação da forma e dos conteúdos que nos são revertidos de um período a outro. A palavra de uma composição como *Over Sir Jonh's Hill* não preteri as simbologias tão herméticas quanto se pretende, cuja referência está ali imediatamente pronta, direta, incisiva, com imagens suspensas em circunstância intensificada, para então se deixar seguir e substituir semelhantemente de outra imagem incisiva, num movimento contínuo que tenciona primeiramente a dinâmica de um acontecimento, cujo testemunho deve ser o registro mais fidelíssimo possível do fato. Para Dylan Thomas testemunhar a Epifania não bastava descrever unicamente o aspecto externo e o objetivo do acontecimento. Uma epifania é sempre, ao menos, também uma ocasião interior. Longe de ser no molde uma visão blakiana, a epifania de Thomas provém de ver qualquer coisa [acontecimentos]. O aspecto iniciante a esta afirmação, do mistério eleusino²², é, no entanto, logo superada, como o hermetismo, aliás, que não teve nada de angélico nem exótico na experiência

²¹ E a verticalização é uma imposição quase coativa de pausa, uma fragmentariedade do enunciado que pode ser recuperada na frase.

²² Festas em honra de Ceres, que se realizavam em Elêusis (Grécia antiga).

thomasiana. A epifania consiste ao contrário de reconhecimento e uma identificação ‘de’ e ‘em’ num acontecimento que é proposto ao leitor thomasiano. Metáfora e símbolo emergem na superfície com equilíbrio, sem negar ao texto a sua dinâmica sensorial semântica. A diferença dos primeiros elementos poéticos de Thomas em *Over Sir John's Hill* restabelece um longo contexto situacionista. A pausa de ‘topoi’ das tantas líricas antecedentes, ou ao menos, o reconhecimento árduo delas. Está, aqui, atrasada a maior habilidade comunicativa do poeta galês, sem retirar nenhum vigor das imagens e da musicalidade compositiva. Os dois momentos extremos da poesia de Thomas - *18 Poems* (1934) e *In Country Sleep* (1952) - não diferem pela maior e menor clareza na introdução em um contexto situacionista, num lugar onde a imaginação e a experiência thomasiana tomam o corpo.

Se pela maior parte das composições de W. H. Auden se pode dizer que ela fala diretamente, introduz-nos ao lugar que a situação é manifestada e, dentro disto, uma voz comenta as conseqüências, julga as características, mostra-nos os paradoxos e o intrínseco valor social ou individual. Por outro lado, a poesia de Thomas nos quer dentro de um mundo cuja página e a realidade externa à página se fundam, deixando pequenas aberturas.

Como na literatura e nas artes figurativas (ou visual), a música contemporânea não parece ser menor por objetivos e resultados, ao menos nos seus resultados mais prestigiados. A forma polifônica do trabalho de Luciano Berio é um exemplo de impostação lúcida da expressão do nosso tempo. Como em *The Waste Land* (1922) Thomas Stearns Eliot se aplicava de estilos diferentes, ritmos e citações antigas e moderníssimas. Nos finais dos anos '60, Luciano Berio nos apresenta um trabalho denominado *Sinfonia*, de ritmos e propostas genéricas variadas que, contemporaneamente em multidões, esboçam a máquina polifônica que nos permanece querida na memória: tema por tema, motivo musical por motivo musical, pela beleza singular e distinta delas. E ainda porque na nossa mente parece incapaz de compreendê-los como se fossem algo uníssono. Contudo com Berio, já temos uma consciência pós-moderna: que não é escolar! É certo que isso também não excluiu o semblante da pós-modernidade; uma junção ao clássico [e, atenção, não como forma ou estilo a se alcançar]: *O título Sinfonia - escreve Luciano Berio - não pretende sugerir analogias com a forma clássica, estando, mas, intensa etimologicamente como os sons de oito vozes unidas ou, de modo geral, como o tocar tantas coisas, situações e significados diferentes.* Há o experimentalismo²³, a intertextualidade, o tipo de abertura a multimedialidade e a transgressão das artes. "O texto da primeira parte", informa-nos Berio, “é constituído por uma série de fragmentos brevíssimos tratando-se de *Lê cru lê cuit* de Claude Lévi-Strauss, em especial, daquelas partes do livro onde o autor analisa a estrutura e a simbologia dos mitos brasileiros de origem aquática e de outros mitos caracterizados pela semelhança de estrutura. A segunda parte de *Sinfonia* é um tributo à memória de Martin Luther King. As oito vozes remetem simplesmente os sons que constituem o nome do mártir negro até a enunciação completa e inteligível do seu nome. O texto principal da terceira parte é formado por fragmentos, trata-se de *The Unnamable* de Samuel Beckett, que no geral, traz-nos um grande número de referências e citações cotidianas”. E ainda²⁴, deseja-se prestar atenção à proposição de Berio que “a mesma

²³ Ou mais corretamente, a expor, os motivos inspiradores que o experimentalismo particularmente o dos anos '60 havia sido levado ao amadurecimento.

²⁴ Coisa que nos concerne, diretamente, não apenas para esta questão entre parênteses sobre diferença entre *The Waste Land* e *Sinfonia*, mas de um modo particular é ao que se refere à crítica benévola ou não, que tem posto em legítima evidência, a exemplo da lírica de Dylan Thomas que seja ela fortemente diferenciada das redundâncias prosaicas, suportando-a por inteiro ao tecido expressivo e conteúdo [este último super valorizado] e a união da escrita musical e cantabile.

experiência pode dar-se também no não entender" deve se considerar essencial "a mesma natureza do procedimento musical". Em outras palavras, a música de L. Berio mesmo valendo-se da linguagem verbal, não se faz reentrar no cômputo. Colocamos uma canção de Schubert outra ópera lírica oitocentista [que é então a representação de um acontecimento ou de uma estória também dramática], entretanto, ela arrasta preferivelmente a verbalização num antro onde o eco instrumental e o significado da palavra se unem em um binômio onde são estrangulados, cortados e roubados em conteúdo semântico originado de uma outra respiração. Exemplos completos e fraseados em *Sinfonia* se têm em abundância, a dramaticidade nos deixa de pé, ou melhor, eleva-se em intervalos, únicos como aquela de uma das vozes que fala ao público. Como realização da função do artista, até Dylan Thomas se valeu da palavra da língua inglesa revolucionando as possibilidades semânticas, tanto para fazê-la prosodicamente sensível quanto semanticamente quase inacessível. A diferença substancial que sulca a fundo o limite entre *The Waste Land* e *Sinfonia* são propriamente o tipo de ambigüidade fascinante, lírica, da composição musical em comparação à incompatibilidade de estilos no seguimento de *The Waste Land*. O projeto é aproximadamente o mesmo: usar de precedentes [para Berio será antes de tudo o Mahler da Segunda sinfonia] cujas citações foram propostas novamente em contextos diversos; e se, para Berio, Lévi-Strauss e Beckett constituem as referências literárias das quais se serve o ragtime, a obra Tristão e Isolda de Wagner, London Bridge representam a música citada ou imitada do texto literário eliotiano. Com *Sinfonia* nos é oferecido uma conciliação de elementos heterogêneos, uma pacífica convivência entre eles. Enquanto para T. S. Eliot é a diferença, a incompatibilidade [senão intelectual] das partes a fazê-la defensora. A ansiedade que qualquer um pretenderia observar em *Sinfonia* é um aspirar leve, quase imperceptível, e ainda a ansiedade de algo já pretérito – pós-industrial – que logo não é muito comum com o gélido consórcio dos homens que selaram pactos pela intervenção da radiofônica de *The Age of Anxiety* de W. H. Auden, onde, para manter um paralelo com a música dos primórdios novecentista tomá-lo-ão com as devidas cautelas e uma longa observação às implicações.

É propriamente esta procura da compatibilidade dos opostos [ou dos dessemelhantes] a caracterizar a lírica de Dylan Thomas. Ele tem consciência plena dos tipos obscuros da sua própria escrita, daquele tipo de compressão das imagens e dos conceitos aos quais se torna difícil atribuir um sentido. Em uma carta de 1933, o ano precedente a publicação de *18 Poems*, prima coletânea de versos dele. Sendo já riquíssima pelas variações sugestivas e uma exemplificação da profundidade thomasiana, ele escreveu a Pamela H. Johnson:

“Não há qualquer necessidade para que as grandes verdades do mundo e as grandessíssimas variações delas devam ser tão simples a compreensão da mente mais ingênua. Aqui, há coisas e coisas preciosas, coisas complicadas onde também aquele que as escreve não compreende o que está escrevendo”.

O foco é que a profundidade [ou negruidade] de Thomas não joga dilacerando o mundo, mas o restitui unitário numa conciliação das partes. É como se Dylan somasse um comentário a uma situação particular ou a uma imaginação facilmente objetiva nos tipos essenciais. E isto que fica é o comentário, mas também, é testemunhal de um fato real ou fantástico que permanece em parte elíptico. O ritmo é forte e ecoa no líquido:

I²⁵

²⁵ *All all and all the dry worlds lever,
Stage of the ice, the solid ocean,*

*Todos tudo e toda a alavanca de mundos áridos.
 Fase do gelo, o oceano sólido,
 Tudo do óleo, o tombo de magma.
 Cidade em primavera, a flor gerida,
 Voltas na terra que se volve as cidades
 Cidades em volta de uma roda de fogo.*

...

III

...

Praças, nestes mundos o círculo mortal.

*Floresça, floresça a fusão das pessoas,
 Oh, luz no zênite, o broto unido,
 E a chama na visão da carne.
 Fora do mar, a via de óleo,
 Cavidade e sepultura, o sangue disfarçado,
 Floresça, floresça, todos tudo e todos...*

A tradução é aceitável, poderia se dar como válido e insuficiente. Porém, no geral, o que constitui o sentido completo fica inalterado: exortação a uma tomada de consciência intrínseca, pacificadora entre os elementos de assuntos mundiais a leis de espaço e tempo. Mesmo se as aproximações léxicas sejam um tanto quanto audaciosas [e a sintaxe duvidosa], é compatível a mentalidade do poeta, e na unidade formal da composição, para determinar aquela ausência de intranquilidade que *outras* idéias heterotopistas. Digo *outras*, mas, eu deveria dizer *as idéias heterotopistas*, pois parece mais formal dessa forma ao verso regular e ao hemistíquio claro, estrófico, pontualmente paronomásia (pararima), o sentido de uma convivência possível de elementos heterogêneos que é confirmado em *Square in these words the mortal circle*²⁶. A questão da diferença e da multiplicidade criativa torna-se motivo predominante, passando nas líricas thomasianas. Comunicação e diferença como distância: distância de coisas e de seres vivos, distância de sentimentos e distância metafísica com o outro ou consigo mesmo, distância ainda da expressão artística no lugar [longe, cansativo de alcançar, labiríntico em seu interior, nos matizes e imprevisíveis intervalos] onde se possa também restabelecer a união dos seres e, finalmente, reavivar a comunicação como prelúdio à comunhão das pessoas. O sociólogo francês Jean Baudrillard escreve:

“A universalização do homem se faz também ao preço da exclusão de todos os outros (louco, crianças, etc.) na sua diferença. Quando o homem se põe a assemelhar-

*All from the oil, the pound of lava.
 City of spring, the governed flower,
 Turns in the earth that turns the ashen
 Towns around on a wheel of fire.*

...

III

...

Square in these worlds the mortal circle.

*Flower, flower the people's fusion,
 O light in the zenith, the coupled bud,
 And the flame in the flesh's vision.
 Out of the sea, the drive of oil,
 Socket and grave, the brassy blood,*

²⁶ Ao contrário de “*Non chiederci la parola che squadri da ogni lato /l'animo nostro informe*” de Montale e, ainda a segunda sensação de “*Notizie dall'Amiata*”, onde o paradigma da forma geométrica regular do complexo arquitetônico corresponde, em uma inserção na natureza, uma direcionalidade de elementos que constituem, que remetem a inefabilidade de tudo não mitigado, mas acentua a experiência humana: infinita, eterna, passageira e de sentidos.

se ao Homem, os outros não se assemelham a mais nada. Definido como universalidade, como referência ideal, o humano, exatamente como deus, é propriamente inumano e delirante. Isto que nem mesmo diz Feuerbach é que esta operação de raptio, mediante a qual Deus capta o homem a sua vantagem, de tal modo que o homem não é mais que o negativo enfraquecido de Deus, Deus mesmo, por um retorno de chama, permanece morto. E que ainda o homem está a morrer pelas diferenças humanas [a loucura, a infância, a selvageria] que ele tem constituído”.

De acordo com esta impostação, para Thomas tratar-se-ia de um discurso de consciência da diferença entre o humano e o homem do Cristianismo universal, que admoestado mais como fé na existência de Deus, na religião fundamentada, que como unidade dos crentes na teoria desta ou daquela Igreja. Em efeitos é difícil atribuir a Dylan Thomas um credo reconduzido a um grupo de praticantes. Na carta de janeiro de 1933 a Trevor Hughes, ele diz:

“Eu não incito a um isolamento monástico e a um isolamento pelos lugares invisíveis [veja também a minha facilidade de fluir imagens cientes de si mesmo, chegando menos, e eu vou permanecer com a palavra 'lugares' que é completamente insuficiente]. Este é o Catolicismo romano [Um dia poderei torna-me católico, mas não inteiramente]. Deve-se viver o mundo externo; sofrer com isto e nisto; desfrutar as mudanças; tirar as esperanças deles; lança-te moderadamente com a rotina dos proventos; apaixonados, unidos e mortos. Deves fazer isto. ... pode parecer estranho de minha parte crê nesta filosofia – que, em efeitos, é só uma levíssima adaptação da religião romana católica. Raramente, minhas poesias contêm algo disto. Eis porque não me satisfazem. São quase todas as poesias exteriores. Os três quartos da literatura mundial concernem ao mundo externo. ... As maiores obras de arte talvez sejam aquelas que reconcilia, perfeitamente, o exterior e o interior”.

Assim em *Vision and Prayer*, alguns anos seguintes à carta acima, a linguagem apocalíptica apresenta figuras que não correspondem aquelas simbologias da segunda chegada de Cristo no Apocalipse de São João nem mesmo da segunda chegada; e, talvez, da terceira idade da história conforme o misticismo apocalíptico de Giacomino da Fiore. Dizemos, mais, que a condição do mundo metafísico ou físico seja qual for, ele é proposto novamente por Thomas com as imagens que de vez em quando parecem mais sugestivas, não que as tenha abandonado a deriva, ou melhor, há de sua parte uma recuperação e uma coerência de imagens dentro do texto. Para a enigmática escrita de Northrop Frye em *Spiritus Mundi* falta à palavra chave na leitura que posterga as referências co-textuais [sinônimo co-textuais] e aquelas situacionais. Mas, a lírica de Dylan Thomas não se coloca simplesmente como real justificativa a sugerir algumas características condicionais de imagens mundiais ou mentais que podem parecer sugestivas ou excêntricas. Substancialmente o Thomas de *Vision and Prayer* não está na ortodoxia do enigma de Frye nem naquela adivinhadeira de Giacomo Debenedetti. De acordo com os mestres, o primeiro é o bastante para o hermetismo italiano [e nesse momento ao já Simbolismo Francês de Mallarmé]. Fala-nos G. Debenedetti: “— A explicação de um enigma é uma só. Ao invés, quanto mais estamos nos aproximando do verso hermético, tanto menos a justificativa torna-se obrigatória”; em alguns casos “ela o transforma quando é o poeta que nos dá para fixá-la. Pelo contrário, Mallarmé não quis que o transformasse”. G. Debenedetti, *Poesia Italiana del Novecento*, Garzanti, Milan 1974.”

E é o poeta a dá-la e fixá-la fora do texto, *justificando*, a inspiração de sua composição [como acontece, em 10 de fevereiro 1938, em uma carta remetida a Hermann Peschmann por D. Thomas]. Inversamente, em Thomas deve ser encontrada uma inspiração religiosa nutrida de imagens próprias, e de figuras recuperadas do texto

bíblico, e de obras literárias sem que este último tenha uma proeminência sobre o primeiro. A unidade é determinada pelo incentivo total exercitado pelas imagens usadas, tanto para frustrar a tentativa de ler os símbolos thomasianos quanto se pertencentes a um sob-código tradicional preexistente. O estilo de Dylan Thomas não se dobra à ortodoxia de uma mentalidade coletiva ou intelectual, mas se esforça, porém, de não crivar em base testemunhal aqueles elementos que escapam freqüentemente as malhas da linguagem compreendida como ferramenta da coletividade ou de principiante. Fazendo dessa maneira, a lírica thomasiana se propõe imediatamente como própria [original], pronta a pôr nas discussões as verdades inconstantes do próprio tempo [pode se verificar em carta a Pamela H Johnson mencionada que "as maiores variações de tais verdades"]; e a obscuridade se desdobra igualmente diante do homem comum e do homem das letras, prescrevendo, aquela poesia, a saída do senso comum de um e do outro, sobrepujando de imediato a comunicação e fazendo malograr a aplicabilidade despachada de alguns cânones interpretativos tradicionais. Melhor que isso é a gratidão aos dois momentos de testemunho e de prece, em *Vision and Prayer*, onde a profundidade [oculto] da escrita consegue expressar a inenarrabilidade de uma experiência por ela mesma inefável e a sacralidade de uma linguagem particular, exclusiva; que eleva o poeta a Deus numa relação ascendente do primeiro verso ao segundo, colocando o gênero humano em plano mais baixo onde se pode assumir somente a função de espectador numa enunciação paradoxalmente glossolalia, nascida sobre um idioma inexistente, mas que os conteúdos demonstram-se oralmente inacessíveis. Visto que a poesia Thomasiana se estende ainda por mais ou menos vinte anos, começando dos seus dezoito anos à última bebida desastrosa na taverna *White Horse*, em Manhattan, e mantendo conta que ele sempre insistiu sobre fato que todos os temas da sua arte, todas as motivações e os íntimos fermentos deveriam se atribuir ao período que vai da infância a primeira fase adolescente. Não nos parece ocioso recordar passos em Kipling [carta a Pamela Hasford Johnson em "?" de outubro 1933], na qual Thomas externa algumas considerações à sociedade inglesa daqueles anos:

Naturalmente, não gostas do seu [de Kipling] agitar de bandeiras, porque sabes bem que para mim o patriotismo é uma decepção publicitária organizada pelos sócios dos armamentos em excesso; sabes que a Union Jack é apenas uma 'tanga' nacional para ocultar os órgãos em putrefação de um sistema social doente; sabes que a Grande Guerra fora intencionalmente prostática com a finalidade que os financiadores pudessem ganhar mais; que se não tivessem sido pelas as ações das indústrias dos armamentos, a guerra teria terminado em três semanas; a um certo ponto da guerra, franceses e alemães estava bombardeando as vicissitudes com munição fornecida pela mesma indústria, uma indústria na qual eclesiásticos e políticos ingleses, diplomáticos franceses e empresários alemães tinham investido grandíssimas somas de dinheiro; que Kipling, reformado pelo exército por causa do seu físico delicado, é não obstante um militarista do tipo: 'Eu tinha dado meu filho'; seu país é exaltado e glorificado. É um país que apóia um sistema partidário cujos homens sofrem pela fome de peixe, trigo e café que chegam queimados a centenas de toneladas; um sistema partidário a qual aos homens não é consentidos trabalhar, nem casar ou simplesmente ter filhos; partidários que são levados à loucura a cada ano; partidários onde as crianças nascem escrofulosas; partidários que a igreja proibi a prevenção de doenças sexuais; assim, um sistema correto onde homem é trazido a força no dia do Natal para montar instalações, enquanto sua esposa está esperando uma criança e seus filhos estão a morrer de febre tifóide em razão de ingerir peixes deteriorados fornecidos por um negociante aproveitador. Fora! Inglaterra, minha Inglaterra. E Kipling continua lançando-se a ela, e é fácilimo corromper um homem político a corromper um fruteiro.

E um pouco antes, na mesma carta, Thomas declara ler, quase em relevo, "as crônicas dos processos penais, a página três com suma consideração", "todas as notícias sobre os estupros, as fraudes e os assassinatos"; e ainda, "odeio o sistema social que está

trazendo à sodomia" a humanidade. Abre-se então um parêntese no pensamento de Thomas que foge a quem conhece apenas a obra dele em versos. De fato, há raras exceções daquilo que Dylan Thomas chamava "mundo interior" prevalecendo ao externo, vê-se se não num jato de luz, como os dois mundos que podem se reconciliar. De um lado há nele a consciência do estado social presente, do outro a recusa de tal condição do ser humano. Se em *Vison and Prayer* alguns passos podem ser considerados [uma vez que soltara os laços solúveis das ambigüidades] moralistas, se existe desinteresse em quem ler, dado a visível versificação para um cristianismo condenatório, à luz do próximo passo, faz-nos claro ao cristianismo que poderíamos conceber. É um extrato retirado de uma carta, no outono 1933, a Pamela Hansford Johnson:

As leis medievais deste hemisfério corrupto impuseram uma virgindade - mais ou menos - obrigatória durante o período da vida, onde virgindade deveria ser considerada um crime contra as leis do corpo. Durante a adolescência, quando o sangue e a semente da carne crescem, e requerem pela primeira vez, e como nunca, de comunhão e contato com o sangue e a semente de outra carne. As relações sexuais são consideradas inúteis ou impuras. O corpo deve ser mantido ileso para o matrimônio; que, raramente, é possível antes da idade de vinte anos. A manifestação física do sexo deve ser engaiolada durante seis ou mais anos, até que, pelo custo de um anel, de uma licença e de algumas palavras embaraçosas, a ocasião seja oferecida com todo cerimonial de uma religião fálica. Mas, o acontecimento é muito ativo introduzido tardiamente: a semente se fez ácida, o amor se transformara em luxúria e a luxúria em sadismo. A mente fora coberta e sufocada pelas ervas daninhas do veto. E a união de duas pessoas famintas, que são unidas por um trato – a latitude dos sexos, é condenada desde do principio. ... Não somente a eles as manifestações sexuais deveriam ser encorajadas.

Noutro lugar, o esforço de ver o mundo, antes de tudo, com seus próprios olhos e senti-lo nos próprios arroubos, sem muito se preocupar com a inteligibilidade da expressão poética, colocando em formas rituais o que nada tem haver com esta ou aquela etnia. O outro não é [e não é pouco], pôr em discussão implicitamente por inteiro [no âmago humano e também nos mecanicismos da poesia] as categorias e os parâmetros cujo homem ocidental faz referência para não se entregar à deriva da própria formação. Nesse sentido, na conciliação não somente dos opostos, mas, da heterogeneidade do mundo, a poesia de Thomas celebra e testemunha o 'perdido' e o 'desejo' em uma unidade formal que faria eco em qualquer contexto histórico. Poderia dizer que a poesia de sentido obscuro de Dylan é a luz de um vaga-lume na escuridão, move-se na selva de asfalto da sociedade e ecoa com as próprias intermitências no contêiner de uma cela fotoelétrica iluminada a flashes incomuns a cidade e ao mundo. O perdido sob as águas do dilúvio em "Authors's Prologue" de *Collected Poems 1934-1952* percebe-se por um instante confuso, como pelo segundo período pós-guerra, os países tomaram o aspecto sempre mais inumano das metrópoles, mesmo que de modo fragmentário, para resultar alguns fantasmas desnorteados de si mesmo. O desejo é um impulso para aquele que talvez teria sido para D. Thomas impossível realizar. Existe de certo uma humanização sempre mais evidente na lírica dele com o passar dos anos, a qual se associa uma comunicação mais direta dos conteúdos de seu pensamento. O desejo se verbaliza então na incitação, no conselho, no ansiar. A poesia se torna cada vez mais o meio de um ser vivente [o poeta] para os viventes, a reflexão apropriando-se dos próprios alicerces -o estado do mundo, e para isto somando influências simbólicas mais funcionais, imagens mentais mais sugestivas e objetivas [Fern Hill, In country sleep, Over Sir John's Hill, In The Withe Giant's Thigh]. Mas a fantasia, a veia artística de Thomas, a sua forte função evocativa, a associação lexical originalíssima ou bizarra

– tanto quanto a sintaxe - não estão perdidas, mas estão sublinhadas, ou melhor, evidenciadas aos méritos.

A poesia é o meio de sobrevivência de um passado dominado, meio de comunicação do presente, voz ansiosa que antecipa o futuro. Se para Thomas, o verso é mais duradouro que a tia Ann [“After the Funeral”], não pode, porém escapar do destino de variabilidade de seu sentido e a sua decadência universal:

*Em infeliz paz eu canto
Para vós estrangeiros (apesar da canção
Ser um gesto cristado e ardente,
Fogo de pássaros em
Madeira giratória do mundo,
Para meus sons abertos e cerrados).
Fora destas folhas manuseadas ao mar
Que voarão e cairão
Como parte de árvores e como assim
Se esmiuçar e morrer
Entrando na noite canicular²⁷.*

Como representa um passo do “*Author’s Prologue*”. O que significaria [a regularização nos obriga pelo menos a outras duas interpretações que poderiam ser levadas em conta] que a obra poética será destruída [“esmiuçar”] como qualquer coisa criada por Deus [“folhas” valem como exemplo], mas o seu conteúdo verdadeiro depois daquela destruição não poderá ser mais perecer [morrer / entrando na noite canicular]. A grandíssima contribuição deste poeta e contista galês é ter posto a inflexão sobre a individualidade que está à toa, no homem que deriva, nietzschianamente, em uma sociedade onde tudo se faz sempre mais dificilmente semelhante a si mesmo e impermeavelmente. Esta condição é descrita por Jean Baudrillard com transparência:

“A possibilidade da metáfora se esvaiu em todos os campos. Este é um aspecto da transexualidade geral que se alonga além do sexo – para todas as disciplinas, na medida que perdem o caráter específico delas e eles entram em um processo de confusão e de contágio, em um processo viral de um de indistinção que é o primeiro fato de todas as nossas situações. A economia se torna transeconomia, a estética se torna transestética, o sexo fica transexual, tudo convergem em um transversal e universal onde nenhum discurso poderia ser mais a metáfora do outro, já que nós sejamos metáfora – ocorre que sejamos em campos diversos e de objetos distintos. Ora, a contaminação de todas as disciplinas põe fim a esta possibilidade. Metonímia total, viral por definição (ou por indefinição).”

“*Man be my mataphor*” fora conclusa por Thomas dessa forma: *Se eu fosse afagado pelos tropeços do amor* [If I were tickled rub of love em 18 Poems], comprimindo sobre o homem a metáfora de si mesmo num período antecedente a *Visoin and Prayer*. O homem thomasiano em sua aproximação máxima ao **Eu** lírico perde-se completamente em tudo. Um extremo grito ressonante apenas de si mesmo suspenso no vazio do mundo. É o homem que perde Deus para achá-lo e reencontrá-lo como freqüentemente percebe-se nas páginas de Thomas. Mas, especialmente, é uma demonstração caracterizada do *pathos* de autenticidade, isto é, em termos nietzschianos, a resistência para completar o nihilismo. Pois nihilismo significa, aqui, o mesmo que para

²⁷ At poor peace I sing /To you strangers (though song /Is a burning and crested act,
The fire of birds in /The world's turning wood,/For my sawn, splay sounds),
Out of these seathumbed leaves/That will fly and fall /Like leaves of trees and as soon
Crumble and undie / into the dogdayed niht.

Nietzsche na nota que inicia a antiga edição de *Wille zur Macht*: a situação na qual o homem rola a rua do centro para o lado certo. Hoje, o mundo thomasiano da imaginação e do testemunho está assumido como uma arte de montagem e de desmontagem que se encontra na seqüência de imagens realizadas por Ted Hughes, um dos pontos de partida mais prestigiosos e no Moortown um dos exemplos de maior contração de imagens com o maior resultado expressivo e visual. A palavra de Dylan Thomas não está, então, na direção de uma repulsão ao mundo contemporâneo, mas vem desta passagem tarimbada e englobada com uma facilidade enigmática. A sua completa união vem ser absorvida sem, talvez, ser a idéia dos autores contemporâneos, sem passar pela consciência deles. Quando realidade e página se assemelham, como o final de *Il Cavaliere Inesistente* de Ítalo Calvino, se pode dizer que no período de T S Eliot, seja o maior maestro de intuição e julgamento fazendo-se um pouco aparte. À sua ironia impiedosa tinha pego o lugar de uma ironia que constitui a contradição, como se diz: não distante mais próxima. Então, com de Baudrillard em *La trasparenza del male*, dirá:

Por outro lado, é a única verdadeira função intelectual que usa a contradição, a ironia, o contra-ataque, o erro, a reversibilidade que sempre desobedecerá à lei e a evidência. E se hoje, os intelectuais não têm nada mais a dizer, o fato é que esta função irônica escapou a eles, porque são mantidas no interior da consciência moral, política e filosófica, enquanto o jogo e a toda a ironia mudara, toda crítica radical passara a parte do aleatório, da virulência, da catástrofe, do rebatimento acidental ou sistemático – nova regra do jogo, princípio de incerteza que hoje reina em qualquer coisa e é fonte de um intenso prazer intelectual (sem dúvida diretamente um prazer espiritual).

Mas para fechar a ‘demonstração’ sobre esse homem poeta/contista e sua escrita, escutei enquanto canta o amor e pensei nos nossos apaixonados ou naqueles de ontem, e a imagino-los: sonhadores ou destemidos. E que hoje não podem entrar mais nas nossas vidas, livrando-nos do barganhar ou do cravar a quatro mãos. Escutamos o amor cantado e a metáfora, na qual a metáfora tem tomado cada vez mais o lugar da similitude, da imaginação e da realidade. Jogadas para se trocarem em módulos e mais módulos, e a crítica se soma à crítica, as luzes se ascendem, a página, a nossa voz debilita-se, silencia:

AMOR NO SANATÓRIO

Uma estranha é chegada

A compartilhar o meu quarto na casa não é uma idéia certa,

Uma garota furiosa come pássaros

A noite trancou a porta com o seu braço e plumagem.

Dilema no leito confuso

Ela sonha a casa gabardina, aos paraísos com nuvens próximas

Ela, ainda, sonha com o caminhar incubo no quarto,

Impetuosa como os mortos,

Ou navega os oceanos fantasiados das secções masculinas.

Ela veio possuída

Com ela entra a luz enganosa através do muro repulsado,

Possuída pelos céus

Ela dorme no cocho estreito, contudo passeia nas cinzas

Ainda delira como deseja

Nas mesas do hospício desbastadas pelas minhas lágrimas viandantes.

E levado pela luz nos seus braços tardios e querido final

É certo que posso

Assistir a primeira visão que oferece fogo às estrelas.

Referências:

- Collected Poems 1934-1952. New York: New Directions, 1971;
- The Collected Letters, Ed. Paul Ferris. London: J. M. Dents & Sons, 1985;
- The Notebook Poems 1930-1934, Ed. Ralph Maud. London: J. M. Dents & Sons, 1985;
- Under Milk Wood. London: J. M. Dents & Sons, 1985.
- Poets, Prophets, and Revolutionaries. The Literary Avant-guard from Rimbaud to Postmodernism, Oxford University Press Inc., New York, 1985.
- Vattimmo Gianni, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano, 1985.