

LOUIS MACNEICE – POETA EM DEVIR

Paula Ramalho Almeida

O sudden Wind that blows unbidden

Parting the quiet reeds

W. H. Auden

Dizia T. S. Eliot que não há arte mais teimosamente universal do que a poesia¹. Talvez nenhum poeta seja tão teimosamente universal como Louis MacNeice (1907-1963). Nascido em Belfast e educado em Inglaterra, MacNeice pertence a uma geração de poetas, onde se incluem W. H. Auden, Stephen Spender e Cecil Day-Lewis, a quem não é indiferente o contexto sócio-político e que, de forma mais ou menos acentuada, se empenha numa literatura de intervenção, muito em consequência do pessimismo gerado pela Segunda Guerra Mundial.

Paradoxalmente, a poesia de Louis MacNeice vive da descontextualização: não se conforma com uma realidade estática ou adormecida, cristalizada em parcelas estanques. Embora alguns aspectos mais significativos da sua obra se relacionem directamente com uma identidade cultural e linguística ambivalente, o que mais parece salientar-se é a importância que MacNeice atribui ao movimento do mundo e à forma como esse movimento actua sobre o ser. A questão da identidade é central, não porque o poeta se encontre irremediavelmente dividido entre a Irlanda e a Inglaterra, mas pelo facto de aceitar o mundo, acima de tudo, como plurívoco. Esta aceitação, radicada na hiper-consciência do devir, gera uma tensão dialéctica que acompanha a evolução da sua poesia desde os poemas de juventude aos poemas mais tardios, manifestando-se na escolha quer de processos retóricos, quer de linhas de orientação temática².

No seu ensaio intitulado *Modern Poetry: A Personal Essay*, Louis MacNeice afirma: “Art for Art’s Sake was a doctrine of cowardice”³. Esta declaração, retirada da sua visão coerente sobre a criação poética, poderá parecer-nos, no mínimo, excessiva. A literatura levava séculos a alcançar um estatuto de independência face a moralismos e a padrões sociais, face à realidade asfixiante,

e a libertar-se, como diria Roland Barthes, do fascismo da língua. Contudo, a reflexão teórica de MacNeice e, particularmente, a sua extensa obra poética, sustentam esta atitude crítica perante a poesia moderna, passando pela valorização do poeta como ser e pela inserção da poesia no mundo. Assim, MacNeice renega o chamado solipsismo poético e defende uma poesia edificadora, em contacto permanente com a realidade interpessoal, como alternativa à desconstrução subjectiva de uma realidade individualizada. A propósito desta posição, intui Peter McDonald: “private and public are not to be dissociated, and are in fact organically linked”⁴.

Segundo esta visão, o poeta deverá estabelecer uma ligação interactiva com o resto da humanidade, assumindo-se, também, na voz do outro. Isto não significa o anulamento do sujeito poético, pois é a alteridade que, pela diferença, garante a sua própria existência. Esta dialéctica, a oscilação contínua entre ser e não-ser, entre o sujeito poético e a sua negatividade, constitui o fundamento de uma dramaticidade cuja força torna a poesia comunicativa e extrovertida. Eis como define MacNeice o papel do poeta, colocando em primeiro plano este processo dialéctico:

The poet is primarily a spokesman, making statements on behalf of himself or others – usually for both, for it is difficult to speak for oneself without speaking for others or to speak for others without speaking for oneself⁵.

A proeminência da componente dramática impõe-se pela expressão “spokesman”, ou porta-voz. No entanto, falar em nome de outrem não implica ser objectivo, implica um desdobramento da consciência, uma aceitação de elementos contraditórios. Poder-se-ia dizer, então, que a poesia deve comprometer-se, não no sentido da literatura comprometida baseada em pressupostos marxistas, mas no sentido de não perder o contacto com o mundo *sendo*. Portanto, este posicionamento não constitui uma apologia do realismo literário. Para MacNeice, o poeta tem que substituir o realismo pelo conceito moral de honestidade, que não se deverá confundir com confessionalismo. Ser-se honesto significa ser-se fiel ao lugar que o poeta ocupa no mundo, e à plurividência que esse lugar oferece, recusando subverter a fidelidade a favor de uma transparência inócua, simplesmente para limpar o canal entre emissor e receptor. As areias, referência explícita em vários poemas, também fazem parte da poesia, e é este carácter rugoso que permite a *aderência*

da palavra poética à realidade e a consequente relação dialógica entre o texto e o mundo⁶.

Por esta razão, a poesia tem que lutar para ser impura, uma impureza que MacNeice concretiza como “the paper-bag element, the perspiration, the giggles”⁷. A poesia pura mallarmiana não satisfazia o desejo de expressar o devir existencial. Num passo da mesma obra, MacNeice sintetiza as vertentes poéticas essenciais neste tipo de poesia:

But the spirit of Whitman is more vital than the spirit of Mallarmé. There is a chance for poets today to retain the *élan vital* of Whitman or of Lawrence (though in Lawrence it is corrupt) but to girder it with a structure supplied partly by reason, partly by emotion intelligently canalized to an end, partly by the mere love of form.⁸

Como é possível inferir da expressão “amor à forma”, a linguagem poética não é considerada um mero veículo de ideias, uma substância sem significação própria; a métrica, o ritmo, a rima e os elementos de retórica são produtores de sentido, constroem imagens, conferem olhares, transformam o presente estático da memória em fluxo vital. Portanto, a sua recusa de “significant form”⁹ não é peremptória, visto que a poesia se transforma num organismo vivo quando a substância é transvertida em forma¹⁰.

No seu manifesto da impureza, “Autumn Journal”, de 1939, assistimos a uma enumeração sintomática do *élan vital* whitmaniano que MacNeice reivindica para a sua própria produção poética¹¹. A justaposição de imagens em movimento, conseguida através da ausência do ponto final (o primeiro aparece no v. 51), da utilização da copulativa (vv. 6-20) e da parataxe (vv. 42 e 48), o estilo discursivo que se alonga como que para abranger todas as coisas num único fôlego, o surgimento de um vocábulo como *ebbing* (logo no v. 2) e as repetições são indícios claros desta opção. Na nota introdutória ao poema, MacNeice elucida outro género de impureza: “It is the nature of this poem to be neither final nor balanced”¹². Assim, este longo poema dividido em 24 partes (ou cantos), além de ser um manifesto da impureza, é um hino ao devir. Como afirma Edna Longley: “The poem’s structural model is the Heraclitean stream”¹³.

O devir é um tema recorrente na poesia de MacNeice. O muro e a água aparecem associados num poema mais tardio, escrito entre 1957 e 1960 e incluído na colectânea *Solstices*, intitulado “Variation on Heraclitus”. A imagem

dos muros a fluírem, aquosos, que emerge logo no primeiro verso (“Even the walls are flowing, even the ceiling”), é desdobrada em imagens semelhantes ao longo do poema: no v. 8 (“On a line that rippled away with a pen that melted”), onde mesmo a escrita se esvai no fluxo irresistível; no v. 11 (“And as for that standard lamp it too keeps waltzing away”), descrevendo o devir como uma dança de forças simultaneamente centrífugas e centrípetas, e não como uma deslocação linear e desordenada; e no v. 17 (“But none of your slide snide rule can catch what is sliding so fast”), referindo-se à impossibilidade de controlar o tempo (passado, presente, futuro) e, conseqüentemente, o ser¹⁴. A variação do rio heraclítico é tornada explícita no v. 15 (“Reappearance presumes disappearance”), no último verso (“One cannot live in the same room twice”) e também no v. 12 (“down an unbridgeable ganges where nothing is standard”), uma substituição da metáfora *rio* pela metáfora *ganges*, antonomásia de rio, que acrescenta a confusão inebriante da Índia à simples imagem de um curso de água. Ao contrário do que afirma a filosofia elíática de Parménides, segundo a qual o que é e o que não é não é¹⁵, o ser apenas existe enquanto devir. O ser é devir, dialéctica eterna entre ser e nada, cuja resolução está na continuidade da sua própria contradição. Por isso, o ser não é passível de se fixar como uma identidade delimitada, como se depreende pelo v. 21 (“Since the room and I will escape”). Este *eu* escapa a qualquer tentativa de caracterização ontológica, abstraído de coordenadas temporais e espaciais em constante metamorfose. O ser torna-se proteico na sua essência¹⁶.

É interessante reparar na rima interna entre *all* e *wall*, *blind* e *behind*, *been* e *end*, que serve de contraponto à cadência irregular dos versos, dado que a rima interna ou *aicill* /aik’iL/ é típica da poesia popular irlandesa. Segundo Robin Skelton, que explorou a sua poesia nesta óptica em *Celtic Contraries*, MacNeice colheu da poesia irlandesa a rima interna, a consonância e a assonância. De facto, estes três recursos formais são os que mais determinam a idiosincrasia da poesia de MacNeice, associados à transgressão deliberada da métrica. Como afirma Edna Longley, padrão e fluxo andam sempre associados¹⁷. Digamos que o fluxo se traduz na aparente desestruturação do discurso (como, por exemplo, através de pontuação irregular), quase como uma manifestação do subconsciente, enquanto que o padrão é construção, a *poiesis* propriamente dita. Estas duas vertentes entrepenetram-se e complementam-se.

Um poema da mesma colectânea, “Reflections”, retrata também a questão da fluidez do ser, que escorre entre os dedos como água. O jogo dos espelhos metaforiza tanto o jogo da linguagem poética, que MacNeice considera fulcral para a produção de sentido, como o próprio olhar do presente no passado, pois o tempo pertence, inevitavelmente, ao devir. Veja-se os primeiros versos:

The mirror above my fireplace reflects the reflected
 Room in my window; I look in the mirror at night
 And see two rooms, the first where left is right
 And the second, beyond the reflected window, corrected
 But there I am standing back to my back. [...]

A tensão entre duas forças, tal como a água e o muro, remete para o devir teorizado por Heráclito, e ocupa o primeiro plano. A noção de que a direita tem uma esquerda, de que o claro se opõe ao escuro, origina uma visão fragmentada da totalidade, aliás simétrica com a dança sincopada dos versos. Para exemplificar esta simetria, note-se o adjectivo separado do substantivo no primeiro e no segundo versos, o ponto e vírgula e as vírgulas a quebrar os segundo, terceiro e quarto versos, com a copulativa transferida para o verso seguinte, as repetições de palavras (*mirror, room, window, reflected, back*) e a consonância do quarto verso (*second, reflected, corrected*) contraposta à nasalção (*second, beyond, window*). Embora em termos de número de pés os versos variem entre pentâmetros e hexâmetros, a métrica também contribui para o ritmo irregular, visto que os primeiros pés destes cinco versos alternam entre o iâmbico (primeiro, terceiro e quinto versos), dactílico (segundo verso) e anapéstico (quarto verso). Cada verso corresponde a um reflexo, excepto o primeiro, que apenas reflecte. O resto do poema, na ausência de pontos finais, é um desenvolvimento vertiginoso do espelho fragmentado em imagens que se multiplicam quase *ad infinitum*. Termina com uma conclusão extremamente irónica, que coloca em relevo a impossibilidade de viver dentro dos reflexos, de conseguir acompanhar o remoinho de fluxos. A consciência dialéctica tende, inevitavelmente, para a ironia, pois a resolução da contradição é a própria contradição. Este tom irónico é realçado pela sílaba átona final, que fica a pairar, deslocada da métrica em pés iâmbicos regulares: “At which I cannot write since I am not lefthanded”.

A fragmentação aqui retratada é uma espécie de desenvolvimento da pluralidade abordada no poema “Plurality”, de 1940. Veja-se os versos 2-4:

The smug philosophers lie who say the world is one;
 World is other and other, world is here and there,
 Parmenides would smother life for lack of air [...]

De facto, o terceiro verso sintetiza o significado contido nos reflexos dos espelhos, através da rima interna entre, por exemplo, *other* e *smother*, elemento desestabilizador da rima entre *air* e *there*. No fundo, as rimas são reflexos que, tal como o mundo, se replicam em muitos outros. A caracterização de Parménides como asfíxiante (v. 4), que coloca de imediato este poema em paralelo com “Variation on Heraclitus”, só vem demonstrar que o devir na poesia de MacNeice é um elemento positivo, muito embora a sua força seja por vezes arrasadora se não for devidamente controlada, como se comprova pelos vv. 13-14 e v. 55:

His terror of confusion freezes the flowing stream
 Into mere illusion. [...]

Raising a frail scaffold in never-ending flux [...]

A expressão “flowing stream”, além de ser eufónica, principalmente pela assonância e pela nasalação, retira ao devir o teor de turbulência, permanecendo o que guarda de mais positivo: a vitalidade. Repare-se na rima interna entre *confusion* e *illusion*, dividindo ao meio cada verso, a contribuir para um ritmo mais entrecortado. “Frail scaffold”, no verso 55, é precisamente a poesia, ou a arte em geral, cujo objectivo se prende com a padronização do devir.

Assim, este poema articula-se claramente com o poema “The Window”, escrito em 1948. Na segunda secção, a arte tenta fazer sentido do devir, torná-lo coerente, sem o anular:

How, yes how! To achieve a world of flux and bonfires
 Something of art’s coherence, in a world of wind and hinges [...]

A imagem dos espelhos, elaborada em “Reflections”, é reiterada na terceira secção:

How, yes how? In this mirrored maze –
 Paradox and antinomy –
 To card the bloom off falling days,
 To reach the core that answers?

O muro, que, conforme já vimos, é uma imagem recorrente, surge longe da fluidez da água, como símbolo de uma estrutura inabalável, no poema de Solstices intitulado “The Wall”. Veja-se a segunda quadra, do segundo ao quarto versos:

Where was a wall had once been a window.
Now all the light is behind him.
The wall is a blind end.

Mais uma vez, expõe-se a obsessão com o devir: o segundo verso alude ao passado, o terceiro ao presente, produto do passado, o quarto ao futuro.

Contudo, num dos poemas incluídos na *Juvenilia* do autor (1925-29), “River in Spate”, a água é um elemento perene. Não é, de todo, água estagnada; os caixões surgem como pedras num rio corrente. Está contido no poema o conflito crucial da obra de MacNeice, pois o poeta articula, nas palavras de Peter McDonald, a mudança hipnotizante (“mesmeric change”) com a mudança que leva à finalidade inevitável da morte (“the inevitability of change leading towards death”)¹⁸. A própria morte surge com uma vitalidade inesperada; os corpos levados, ou lavados, pela morte respiram ainda, embriagados pelo fluido do tempo, afogados na catarata, símbolo do devir. Do sétimo ao nono versos constrói-se este ambiente através de consoantes sibilantes e vibrantes:

The corpses blink in the rush of the river, and out of the water their chins they tip
And quaff the gush and lip the draught and crook their heads and crow,
Drowned and drunk with the cataract that carries them and buries them [...]

A construção sindética contribui para um ritmo irregular, em que o pé iâmbico é dominante, mas os versos são pontuados pelo anapéstico (“in the rush”, “of the river”, “of the water”, “with the cataract”) e o trocaico (“Drowned and drunk”). O *élan* vital, reflectido na irregularidade métrica, contrasta com a eternização do tempo da existência:

And afterwards the minute heard descending, never ending heard,
And then the minute after and the minute after the minute after.

O devir existencial corre o risco de se transformar num eterno retorno doentio, repetindo os mesmos pontos temporais até à exaustão e ao esvaziamento de sentido. No entanto, parece não haver ruptura de um estado

existencial a outro, e a descontinuidade entre a vida e a morte é anulada pelo fluir constante do tempo e das coisas. A morte surge como transmutação de mutações sucessivas, simbolizadas aqui pelas águas correntes de um rio, mas é também banhada constantemente pela vida.

Em *Modern Poetry*, MacNeice define o fluxo como “a dissolving hail of data”¹⁹. Podia igualmente defini-lo como “Sands in the Air”, título de um poema seu, ou “sands of light”, verso da primeira secção de “The Window”. De qualquer maneira, o tratamento deste tema é uma presença inevitável e constante na sua obra, ora como elemento positivo, ora como profunda dor do mundo (*weltschmerz*)²⁰. “Snow”, de 1935, permanecerá como uma representação sucinta da postura do poeta face à ebriedade da existência:

World is crazier and more of it than we think,
Incorrigibly plural. I peel and portion
A tangerine and spit the pips and feel
The drunkenness of things being various.

¹ “The Social Function of Poetry”, *On Poetry and Poets*, p. 19.

² Por razões de ordem metodológica, *flux*, termo que surge em vários ensaios críticos de e sobre o poeta, embora seja traduzível por *fluxo*, será convertido, sempre que for possível, para *devir*. Ambas as expressões se referem à categoria da dialéctica que descreve o movimento espaço-temporal do universo, muito embora *devir* seja a designação mais comum em português.

³ *Modern Poetry*, p. 4.

⁴ Peter McDonald, *Louis MacNeice: The Poet in his Contexts*, p. 86.

⁵ *Modern Poetry*, p. 1.

⁶ Como elucida Octavio Paz: “la poesía es un penetrar, un estar o ser en la realidad”. *El Arco y la Lira*, p. 112.

⁷ *Modern Poetry*, p. 142.

⁸ *Idem.*, p. 18.

⁹ *Idem.*, pp. 59-60.

¹⁰ Conforme releva o próprio autor: “words have life of their own”. *Idem.*, p. 199. Edna Longley resume assim a articulação entre impureza e forma: “So pure form gives way, not to No Form, but to formal risk”. *Louis MacNeice: A Critical Study*, p. 106.

¹¹ “All the currents of MacNeice’s writing during the 1930s flow into *Autumn Journal* and find a new dynamic there: lyrics, eclogues, prose, the Audenesque play *Out of*

the Picture, images, strategies, tones of voice. His entire creative kaleidoscope breaks up and reforms”. *Louis MacNeice: A Critical Study*, p. 56.

¹² *Collected Poems*, p. 101.

¹³ *The Living Stream*, p. 257.

¹⁴ No poema “August”, de 1933, esta ideia torna-se mais explícita: “Our mind, being dead, wishes to have time die,/ For we being ghosts cannot catch hold of things”.

¹⁵ Cf. Parménides, Aletheia (O Caminho da Objectividade), na obra de que restam apenas fragmentos, *Peri Phisyeus* (Sobre a Natureza), e Heráclito, Fragmento 12.

¹⁶ A respeito da fluxibilidade do ser, afirma Peter McDonald: “The problem for this ‘I’, the self open, expanded, but also frustrated by events, is in fact time as flux, one of MacNeice’s oldest and most persistent nightmares”. *Louis MacNeice: The Poet in his Contexts*, p. 90.

¹⁷ Cf. Edna Longley, *The Living Stream*, p. 254.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 90.

¹⁹ *Modern Poetry*, p. 29.

²⁰ Cf. Theodor Adorno, *Dialectique Négative*, p. 13.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. *Dialectique Négative*. Paris: Payot, 1978.

BARTHES, Roland. *Lição*. Lisboa: Edições 70, 1979.

ELIOT, T. S.. “The Social Function of Poetry”. *On Poetry and Poets*. Londres: Faber and Faber, 1990.

LONGLEY, Edna. *Louis MacNeice: A Critical Study*. Londres: Faber and Faber, 1988.

———. *The Living Stream: Literature and Revisionism in Ireland*. New Castle: Bloodaxe Books, 1994.

MACNEICE, Louis. *Collected Poems*. Londres: Faber and Faber, 1979.

———. *Modern Poetry: A Personal Essay*. Oxford: Clarendon Press, 1968.

———. *Selected Literary Criticism of Louis MacNeice*. Org. de Alan Heuser. Oxford: Oxford University Press, 1987.

———. *Selected Poems*. Org. de Michael Longley. North Carolina: Wake Forest University Press, 1990.

MCDONALD, Peter. *Louis MacNeice: The Poet in his Contexts*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

PAZ, Octavio. *El Arco y la Lira*. México: Fondo de Cultura Economica, 1981.

SKELTON, Robin. *Celtic Contraries*. Syracuse: Syracuse University Press, 1990.