



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

INSTITUTO DE LETRAS

BACHARELADO EM LETRAS

TAWNEE PEDREIRA DE OLIVEIRA BRITTO

**A CRIAÇÃO DE POESIA A PARTIR DA FEARFUL
SYMMETRY ENTRE WILLIAM BLAKE E *THE X FILES***

SALVADOR

2023

TAWNEE PEDREIRA DE OLIVEIRA BRITTO

**A CRIAÇÃO DE POESIA A PARTIR DA FEARFUL
SYMMETRY ENTRE WILLIAM BLAKE E *THE X FILES***

Trabalho de Conclusão de
Curso apresentado ao Curso
de Língua Estrangeira
Moderna da Universidade
Federal da Bahia – UFBA,
como requisito para a
obtenção do título de
Bacharel em Letras: Língua
Estrangeira Moderna ou
Clássica.

Orientador: Prof. Dr. Lauro Iglesias Quadrado.

SALVADOR

2023

RESUMO

O trabalho apresenta uma série original de poemas em inglês, escritos pela autora-pesquisadora. Esta monografia assume a forma de um ensaio que reflete sobre o processo de criação poética a partir da retomada de um conjunto de reflexões acerca do poema "The Tyger" de William Blake e do modo como foram relacionadas a um episódio do seriado televisivo *The X Files*, intitulado "Fearful Symmetry". Partindo da conexão entre um verso de Blake, presente no poema estudado, e o título do episódio, esta pesquisa expande a anamnese para narrar os pormenores do exercício criativo e, por fim, reinterpreta o produto da criação à luz de alguns textos de ecocrítica.

Palavras-Chave: criação poética; William Blake; "The Tyger"; *The X Files*; ecocrítica.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	p. 4
2 À ESPREITA DE UMA TEMÍVEL SIMETRIA.....	p. 7
2.1 O EPISÓDIO DE <i>THE X FILES</i>	p. 7
2.2 O TIGRE DE WILLIAM BLAKE.....	p. 11
2.3 O VERSO DE BLAKE E O TÍTULO DO EPISÓDIO.....	p. 18
3 O PASSO A PASSO DA COMPOSIÇÃO DOS POEMAS...p.	21
3.1 O GATILHO SONORO DA COMPOSIÇÃO.....	p. 21
3.2 SEQUÊNCIAS DE IMAGENS MENTAIS.....	p. 31
3.3 O PAPEL CRIATIVO DA MEMÓRIA.....	p. 42
4 TEORIA E PRÁTICA.....	p. 48
4.1 O RELÓGIO.....	p. 52
4.2 A CONDIÇÃO HUMANA.....	p. 62
4.3 O VISÍVEL E O INVISÍVEL.....	p. 73
5 BREVE CONCLUSÃO.....	p. 78
6 REFERÊNCIAS.....	p. 80
7 APÊNDICE.....	p. 83

1 INTRODUÇÃO

Imaginei fazer um TCC sobre dois poetas importantes, e pelos quais muito me interessei, um inglês e um americano, os senhores William Blake e Robert Frost. Passei o verão lendo e relendo a poesia deles para esse fim. No entanto, as transmutações que as ideias vão sofrendo uma vez geradas conduziram a um caminho diferente do inicialmente tencionado.

De cara, Robert Frost, como se costuma dizer, subiu no telhado. Foi excluído (em ampla medida) do escopo do meu trabalho e não será mencionado senão de passagem. Blake, no entanto, ficou. E o que ficou dele foi exatamente a primeira forma sob a qual o conheci. No caso, o primeiro poema dele de que tive notícia em minha vida e que marcou um contato inicial feliz com esse poeta. Isso há muitos anos. A que poema me refiro? Bem, ao óbvio... O arquiconhecido “The Tyger”.

O tema surgiu exatamente quando relatei ao meu orientador, em uma de nossas conversas preliminares, o modo como conhecera William Blake. Acontece que me lembro exatamente quando e como isso se deu. Não sei dizer, por exemplo, como e quando conheci Machado de Assis, Manuel Bandeira, Castro Alves, Luiz Vaz de Camões, Jane Austen, Daniel Defoe ou William Shakespeare. Estavam sempre lá de algum modo e a lembrança do primeiro contato seria demasiado remota para recuperar. Mas, por acaso, lembro exatamente o que me levou a Blake. E foi ao fazer esse relato ao professor que ele mesmo viu ali o potencial para um bom TCC.

Encurtando um pouco a história, quando criança costumava assistir a um seriado de TV chamado *The X Files* (*Arquivo X*)¹. Assistia em reprise, porque o seriado era mais antigo que eu. Comecei de uma temporada tardia e fui recuando até ter assistido a praticamente todos os episódios. E, justamente, na segunda temporada do *Arquivo X*, há um episódio de nome “Fearful Symmetry” (traduzido como “Temível Simetria”)². Esse título é uma referência a um famoso verso de William Blake que consta exatamente do poema “The Tyger”. Foi pesquisando o título do episódio que conheci o poema e, portanto, o autor.

A única razão pela qual resolvi pesquisar o misterioso título foi o fato de que era misterioso. Não ficava claro no episódio o motivo do nome. A palavra simetria não era

¹ Tradução oficial como consta no encarte da coleção de DVDs.

² Idem.

mencionada nem tinha um sentido óbvio na trama. A coisa podia, sem dúvida, ser temível, mas simétrica? Acho que não. Na época, ao menos, me pareceu que não.

Uma pesquisa na internet revelou, no entanto, que se tratava de uma referência literária a um poema sobre um tigre. Isso fazia muito mais sentido: o episódio, afinal, se passava num zoológico. Havia até um tigre que era importante em determinado momento da história (embora o animal não estivesse no centro da trama).

Li o poema. Fiquei conhecendo Blake. E ele nunca mais me deixou. Nenhum dos dois de fato. Permaneceram comigo o autor e seu tigre.

O que ficou decidido com o orientador após as primeiras tratativas oficiais não é bem o que estou fazendo aqui. Tínhamos combinado que o TCC seria uma comparação ou diálogo entre o episódio do seriado e o poema de Blake. Em que medida as obras se encontram ou se separam? Que temas as atravessam a ambas? Existe ou não um problema de construção dramática no episódio? Era para o meu TCC ser uma discussão apenas desses pontos. Obviamente, não foi assim que a coisa aconteceu depois.

Tão logo desliguei a ligação – isso foi no dia da primeira orientação – comecei a pensar em “The Tyger” (o poema) e em “Fearful Symmetry” (o episódio) e, de modo mais ou menos espontâneo, comecei a compor os meus próprios poemas. Poemas narrativos que faziam uma espécie de retomada das duas obras.

O fato é que me incomodava a distância entre o roteiro do seriado americano e o poema inglês. Fora o tigre, o que tinham exatamente em comum? O orientador não via nisso um problema. Se assim fosse, me garantiu, eu falaria então das diferenças entre as obras. Mas isso me incomodava. E foi por estar incomodada que tentei aproximar aquelas duas coisas distintas através de uma terceira.

Essa terceira criação seria algo que mantivesse o núcleo dramático do episódio, mas trouxesse de volta a visão de um animal sendo fabricado, como se vê no poema de Blake. E que fizesse isso sem aproveitar personagens ou outros elementos típicos para que fosse de fato a criação de um novo universo ficcional e não uma *fanfiction*.

E assim foi feito.

Por vários dias, fui ampliando meus poemas originais – digo originais, mas são profundamente inspirados em obra alheia (como vimos) – e eles foram se desdobrando ou multiplicando em novos poemas. Todos eles narrativos, interligados, dispostos em uma sequência de modo geral linear e formando um todo com pretensões de coerência.

Assim, a proposta deste TCC, com o aval do meu orientador, se transformou de uma discussão somente sobre o episódio do seriado e sua relação com o poema de Blake num ensaio que tematiza os meus próprios poemas. Pois foram compostos a pretexto das duas obras e como uma espécie de síntese expandida de certos aspectos centrais ali presentes.

Embora o objeto principal do ensaio seja a apresentação da série de cinco poemas originais³, para explicá-los é preciso dar muitas voltas. Ir desde as causas remotas da composição até o impacto interpretativo de leituras feitas ao longo da escrita do ensaio; leituras que, em alguns casos, só aconteceram meses depois dos poemas estarem essencialmente prontos.

Como resultado, o ensaio que consta das próximas muitas páginas é uma mistura de reconstrução da minha compreensão imaginativa do poema de Blake e do episódio do seriado, crítica literária numa acepção mais comum, considerações sobre a ecocrítica como aplicada à obra de William Blake por certos autores a serem mencionados, poesia original (aqui em primeira mão publicada), memorialismo artístico e, em alguns momentos, reflexões sobre a criação de arte e seu significado.

Dividido em sete partes, contando esta introdução, as referências e o apêndice com os poemas, o ensaio tem três capítulos principais de desenvolvimento (os itens 2, 3 e 4). Nos capítulos de desenvolvimento, parto dos antecedentes que inspiraram minha criação poética (item 2) ao processo criativo prático junto com um *overview* dos meus poemas originais (item 3) à natureza e aplicação de algumas reflexões ecocríticas aos textos de que trata o ensaio (item 4). Há ainda um brevíssimo capítulo de conclusão.

As muitas páginas deste trabalho são insidiosamente vazadas no único estilo em que sei escrever: o meu (que nem sempre é particularmente acadêmico). O texto ficou um pouco incomum para um TCC. Peço a compreensão de todos aqueles que eventualmente venham a se deparar com este ensaio perdido em algum arquivo universitário para que não reparem nessas idiossincrasias e façam de conta que está tudo bem (ao menos até o fim da leitura).

³ Os poemas podem ser encontrados no apêndice ao fim do arquivo.

2 À ESPREITA DE UMA TEMÍVEL SIMETRIA

Existe uma semelhança qualquer entre a investigação e a caça. Quando se está atrás de um grupo de ecologistas desastrados, assassinos e, potencialmente, alienígenas, ou do fabricante imortal de um tigre temível, pode-se pular de um verso inglês para um seriado americano, ou vice-versa, do mesmo modo como o faria um caçador que, à trilha de um animal selvagem, percorresse longas milhas na floresta escura seguindo um rastro sinuoso ou em espiral. Fosse o alvo um gentil antílope ou um *Man-Eater* indiano, nunca se sabe em que direção o bicho poderia vagar e, na selva, em meio à mata fechada, é difícil manter o senso de orientação.

A intenção deste capítulo é contar ou recontar o conjunto das experiências que foram se acumulando e que, de certo modo, causaram a composição dos poemas que serão discutidos no capítulo seguinte. Servirá para dar uma base ao leitor do que são os elementos inspiradores da composição sem a necessidade de fazer o próprio leitor essa pesquisa. Ademais, este *overview* das fontes de inspiração, realizado sob a forma de uma investigação ou caçada, pretende reconstituir os passos interiores desta autora que vos fala rumo ao que se tornou a sua composição poética e, ao mesmo tempo, a composição de seu trabalho de conclusão de curso.

Embora os poemas tenham sido escritos anos depois da entrada do *Arquivo X* ou de William Blake em minha vida, em certo sentido, a centelha que os escreveu começou exatamente ali, entre um episódio e um verso, e num espírito francamente investigativo, o mesmo que desejo empregar neste capítulo. Espero fazer jus a essa intenção, mas se não fizer saiba o leitor que a intenção existiu.

2.1 O EPISÓDIO DE *THE X FILES*

A propósito da feitura deste TCC, reassisti ao episódio 18 da segunda temporada do seriado *The X Files* (traduzido no Brasil como *Arquivo X*), chamado “Fearful Symmetry” (“Temível Simetria”). O episódio foi ao ar, originalmente, em 24 de fevereiro de 1995. Pessoalmente, devo tê-lo visto pela primeira vez em algum momento da primeira década dos anos 2000.

Assistindo novamente ao episódio, passados tantos anos, fui surpreendida com coisas que já não lembrava e impactada diferentemente pelo que ainda me recordava do enredo e das cenas. Não que isso seja inédito ou impensável, mas é uma experiência interessante.

A memória que tinha era essencialmente de alguns poucos pontos culminantes da narrativa: a gorila que falava língua de sinais e temia que o seu bebê fosse abduzido, o *flash* de luz branca que levava os animais do zoológico para lugar desconhecido (presumivelmente para uma nave), a imagem de um tigre andando na jaula no momento em que chega essa tal luz. Pontos apenas.

Ao mesmo tempo, podia recordar um pouco o arco geral da história. Animais desapareciam do zoológico em algum lugar dos EUA; os agentes especiais do FBI Fox Mulder e Dana Scully vão ao local investigar; em dado momento, a mãe gorila expressa por língua de sinais o medo que ela tem do bebê dela ser levado pela luz brilhante que visita o zoológico durante a madrugada, revelando que tudo que vem acontecendo se deve a um caso de abdução alienígena.

Outra lembrança que tinha era de uma certa confusão ou indecisão do enredo, que o tornava, em seu arco geral, pouco eficaz do ponto de vista emocional e até um pouco difícil de acompanhar. Não foi esta exatamente a impressão que tive ao rever o episódio. Ele me pareceu bastante claro, fácil de acompanhar, mas um pouco fragmentário, como efeito, talvez, de um excesso de reviravoltas ou falta de foco no enredo. Assistir uma vez mais ao episódio talvez dissolvesse esses aparentes problemas.

Essencialmente, o que acontece ao longo da narrativa é o seguinte:

Um elefante invisível destrói uma rua em Fairfield, Idaho; na manhã seguinte, o mesmo elefante, já visível, é quase atropelado numa estrada e morre de exaustão; aparecem os investigadores do *Arquivo X* e entrevistam algumas pessoas sobre os estranhos fatos; um senhor chamado Ed Meecham, que trabalha no zoológico, diz aos dois agentes do FBI que a jaula do elefante permanecia inexplicavelmente trancada quando ele foi verificá-la (ao saber da fuga do animal).

Um grupo de ativistas pró-liberdade animal é visitado pelos agentes. Scully os tem como óbvios suspeitos, descartando a evidência de que o elefante teria estado invisível em Fairfield. Se o animal foi solto de propósito, a investigação é de homicídio, pois um homem morreu esmagado pelo elefante.

E assim corre a história. Mulder faz uma teleconferência com dois de seus informantes habituais que lhe contam que a região é conhecida por visitas de OVNI e desaparecimentos de animais. Ao mesmo tempo, Scully segue um dos ativistas. O homem entra durante a noite no zoológico e tenta libertar um tigre. De fato, uma tigresa: como se verá, todos os animais envolvidos são fêmeas. Vem uma luz brilhante, a tigresa fica invisível e mata o seu libertador, fugindo em seguida.

O líder dos ativistas, Kyle Lang, pode ser enquadrado como culpado se for provado que o seu colega morreu cumprindo ordens ilegais suas. Ele havia acusado Ed Meecham de maus tratos a animais, isso é um dos motivos pelos quais o grupo ambientalista de que participa se propõe a sabotar o zoológico e tentar fechá-lo. A chefe de Meecham, Willa Ambrose, pareceu corroborar essas acusações durante a primeira visita dos agentes. Após a fuga da tigresa, a bióloga começa a ser muito importante na trama: Willa teme o fechamento do zoológico principalmente por causa de uma gorila que ela resgatou e que o governo do Malawi quer de volta.

A própria Willa apresenta os investigadores a Sophie, a gorila. Ficamos sabendo que o animal desenha, entende e fala através de sinais. Os desenhos de Sophie, como Willa explica, demonstram que ela deseja ardentemente ter um filhote, mas um gorila macho não foi selecionado ainda por causa da questão do Malawi.

Vemos Willa Ambrose e a agente Scully, que é médica legista, realizarem uma necrópsia na elefanta e descobrirem que ela estava grávida. A tigresa fugida é encontrada numa espécie de galpão no meio da cidade. Meecham vai até lá para abater o animal, mas sua chefe não permite que ele faça isso. Ela tenta usar uma arma de sedativos. Sem sucesso, Willa quase acaba morta pela tigresa e é Meecham quem a salva, matando o bicho. Descobrimos que a tigresa estava grávida (o que seria impossível, já que lhe faltava um tigre). É a convicção do agente Mulder que Sophie também está grávida.

A teoria de Mulder é que os alienígenas são conservacionistas criando sua própria Arca de Noé, com filhotes das espécies que estão sendo dizimadas pelo homem na terra. Ele imagina que essa é a razão das abduções e que o medo que a gorila sente tem fundamento, pois a luz brilhante virá mesmo pegar o seu filhote em breve.

Chega a notícia de que o zoológico será fechado por causa de todos esses incidentes. Mulder pede para entrevistar Sophie e nessa entrevista a gorila confirma sua teoria. Diz aos agentes e a Willa, por meio de sinais, “*baby go flying light*” (“bebê vai voando luz”).

Esse foi o momento que mais marcou a minha memória afetiva do episódio. Era muito bonito, muito inocente. A dor da gorila transpareceu então como algo genuíno e que elevava as narrativas de abdução, tão comuns no *Arquivo X*, a um patamar de sensibilidade superior ao habitual. Por isso, nunca esqueci o episódio, apesar de não tê-lo revisto por vários anos.

Willa Ambrose perde a guarda de Sophie que terá mesmo que ser devolvida para o Malawi. Descobrimos, ao mesmo tempo, que Willa já foi parceira de Kyle Lang num grupo ativista. É a ele que ela recorre para extraviar a gorila, impedindo que seja entregue às autoridades. Kyle, no entanto, recusa-se a ajudá-la. Talvez arrependido, ele vai ao zoológico ver Willa, mas acaba morto num incidente estranho. Sophie não é encontrada na jaula.

Mulder não acredita que tenham sido os alienígenas desta vez. Willa acaba sendo descoberta: ela contratou Meecham para sequestrar a gorila e um deles ou ambos acabaram matando Kyle Lang quando ele os surpreendeu levando o animal.

Sophie está sendo mantida por Meecham num galpão fora da cidade. Sem a informação completa, Mulder o segue e acaba caindo numa cilada. Meecham tranca o agente Mulder numa sala com a macaca, que está aparentemente enfurecida. Sophie bate no investigador que tenta não reagir. Acontece uma nova abdução.

Quando Mulder é encontrado por sua parceira e volta a si, ele corre até Willa Ambrose para mostrar para ela o sinal que Sophie fez antes de sumir. Willa traduz a fala como “*man save man*” (“homem salva homem”). Por fim, Sophie é encontrada morta. Sua guardiã se desespera.

Willa e Meecham são acusados da morte de Kyle Lang e os agentes do FBI deixam a cidade. Ouvimos a narração em *voice over* do agente Mulder, o seu relatório do caso, em que conclui que chegará o dia em que a própria espécie humana precisará ser salva por conservacionistas alienígenas. Um comentário muito propício levando em consideração que o conflito entre os personagens humanos acabou em homicídio.

A câmera acompanha Mulder e Scully deixando a cidade de carro. Nos frames finais, a imagem foca numa placa de igreja. Na placa está um versículo da Bíblia que anuncia que o homem “não tem qualquer preeminência sobre as feras: pois tudo é vaidade”⁴.

⁴A tradução é minha; foi feita a partir da King James Version (KJV): “For that which befalleth the sons of men befalleth beasts; even one thing befalleth them: as the one dieth, so dieth the other; yea, they have all one breath; so that a man hath no preeminence above a beast: for all is vanity.” (Ecclesiastes 3:19)

2.2 O TIGRE DE WILLIAM BLAKE

Uma vez que o título do episódio do *Arquivo X* não parecia fazer nenhum sentido, não coincidia com nada do que tinha assistido naqueles pouco mais de quarenta minutos, procurei então saber de onde vinha o título. A expressão “Fearful Symmetry” me soava estranhamente familiar e a memorizei rapidamente. Era quase como se já a tivesse ouvido antes (embora nunca a tivesse ouvido). Era uma daquelas frases que uma vez que passa a fazer parte do repertório da memória parece nunca ter estado ausente.

Uns poucos cliques na internet foram suficientes para descobrir que se tratava de um trecho de um verso de William Blake. Verso memorável de um poema extremamente influente, muitas vezes citado como um dos grandes poemas da língua inglesa. O poema chamava-se “The Tyger” e falava de um tigre.

Isso emprestava ao título um pouco de sentido. Afinal, no mínimo se podia dizer que tanto poema quanto episódio tinham animais como tema. Fui ler “The Tyger” para ver se o mistério se esclarecia um pouco mais.

Era um poema de seis estrofes, cada uma com quatro versos de tamanho regular. Era rimado, em *couplets* (na época teria chamado de pares). E isso era o quanto o meu parco conhecimento formal me permitia perceber.

Nele o poeta se dirigia a um tigre, sondando sua origem inefável. Tinha fortes elementos narrativos e reflexivos. Descrevia o animal em cores vívidas. O texto estava todo pontuado por um senso de temor e maravilhamento.

Blake acertava o alvo logo no ponto de partida. Começava com um par de versos impactantes que envolvia o leitor de imediato no mistério⁵:

Tyger Tyger, burning bright,
In the forests of the night;

Algo queimava, iluminando o profundo da noite. Um tigre nas florestas da noite. Isso bastou para fixar minha atenção.

⁵ Todas as citações sem referência são do poema “The Tyger” de William Blake, publicado no *ebook* de *Songs of Innocence and of Experience*, que está disponível no site The Project Gutenberg (o *link* está nas referências ao fim do ensaio). A edição *online* conta com dois textos ligeiramente diferentes para o poema: o texto da transcrição de uma edição londrina organizada por R. Brimley Johnson; e o texto que aparece no *fac-símile* da ilustração feita pelo próprio Blake e colorida por ele e por sua esposa. Para este capítulo a preferência foi dada ao texto do *fac-símile*, exceto no caso dos versos 19-20 (que quando surgirem virão acompanhados de uma nova nota).

O segundo par de versos, que não rimava, é que introduzia a temível simetria cujo rastro eu vinha seguindo:

What immortal hand or eye,
Could frame thy fearful symmetry?

Então, concluí eu, a simetria é do tigre. O tigre é que tem uma temível simetria. Pensei mais um pouco e lembrei das listras. As listras do tigre são simétricas, partem das costas do animal – do centro onde está a coluna – e vão descendo pelos lados. Me ocorreu em seguida que a pelagem alaranjada e brilhante do bicho parecia mesmo faiscar.

“Que mão ou olho imortal seria capaz de moldar sua temível simetria?” me perguntei eu também, assim como o fizera Blake. E compreendi a coisa como um questionamento de tipo metafísico.

Essa mão ou olho era imortal, não era deste mundo.

In what distant deeps or skies.
Burnt the fire of thine eyes?

Era uma pergunta. O poema todo se constituía essencialmente de perguntas. Agora o tigre, que tinha um criador imortal e misterioso, vinha de um lugar distante, um lugar nos céus ou no abismo (Paraíso ou inferno). Ali o fogo que brilhava em seus olhos (sua alma portanto) queimou pela primeira vez.

O próprio tigre, ao menos em sua porção incorpórea, não era deste mundo.

On what wings dare he aspire?
What the hand, dare seize the fire?

“A que asas ousou aspirar?” meditei também eu. Para mim pareceu não ser o tigre que aspirava às asas, mas o seu criador. Seria ele um anjo de segunda classe querendo ganhar asas, como o Clarence de *It's a Wonderful Life* (*A Felicidade Não Se Compra*), aquele filme antigo do Frank Capra que era sempre exibido no Natal?

O verso me lembrou Ícaro e suas malfadadas asas. Depois lembrei que na mitologia grega Dédalo, o pai de Ícaro, também voou com um par de asas e que, na verdade, havia sido o pai quem as fabricara. De fato, Dédalo fabricava muitas coisas e era, nesse sentido, um criador.⁶

Naquela altura o poema estava tomando a forma de uma investigação: quem era, afinal, esse misterioso criador do tigre? Podia ser Dédalo, aquele que aspirava às asas. Ou Prometeu que “*dare seize the fire*” (“ousou roubar o fogo”). No caso, o fogo que habitava os olhos do tigre, sua alma.

Ou podia ser outro suspeito, um imortal qualquer.

And what shoulder, & what art,
Could twist the sinews of thy heart?

A palavra “*heart*” impunha “*art*” em lugar do mais natural “*arm*” no verso anterior. Mas funcionava bem. De fato, àquela altura, eu queria saber que ombro, que braço, que arte foi capaz de torcer a aorta ou a veia cava daquele coração? De repente, víamos o bicho por dentro, a fabricação de suas entranhas, de seus músculos, tendões, que se apresentavam como tecidos poderosos e difíceis de torcer ou atar.

And when thy heart began to beat.
What dread hand? & what dread feet?

Mas quando o coração da fera começou a bater, a mão assustadora, os pés assustadores eram os do próprio tigre. Não os de seu criador imortal.

Admito que o tigre tem patas. E que as mãos e pés de seu criador misterioso podiam ser também matéria temível. Afinal, que poder é esse capaz de conceber e criar um tigre? No entanto, me vinha à mente a imagem das patas dianteiras e traseiras, felinas, enormes... E ali estava contido todo o temor e tremor que inspirava o tigre.

Ao menos, nos corações mais frágeis, como o meu.

⁶ Dédalo fabricava inclusive estátuas. E, como insinua Sócrates, tanto no *Ménon* quanto no *Eutífron* de Platão, essas figuras que ele fazia ganhavam vida. Além disso, o mesmo Sócrates, no diálogo *Alcibiades*, reivindica para Dédalo (que seria seu ancestral) uma origem olímpica através do deus artesão Hefesto. Caso em que, apesar de mortal, o famoso inventor seria parcialmente divino. Os *links* para os trechos relevantes dos diálogos citados estão nas referências.

What the hammer? what the chain,
In what furnace was thy brain?

Subitamente estávamos numa fábrica. Numa oficina de ferreiro, com martelo, correntes e fornalha. Fabricando o tigre. O brilho do metal incandescente e da brasa se confundiam alaranjados com a pelagem brilhante do bicho.

E outro suspeito se delineava.

Podia ser, como me foi sugerido muito mais tarde, que Blake se referisse à ideia de uma criação moderna para o seu animal. Industrial como a revolução nascente que testemunhava em outros poemas de sua autoria, poemas que eu na época ainda não conhecia. No entanto, uma questão de harmonia com as imagens anteriores me trouxe à memória uma referência bem mais antiga.

Vi Hefesto, o ferreiro e artesão do Olimpo, também ele um criador, moldando a marteladas o bronze faiscante do tigre.

What the anvil? what dread grasp.
Dare its deadly terrors clasp?

Estávamos ainda na oficina de um ferreiro, segurando aquele pedaço de bronze sobre uma bigorna, com um instrumento de ferro, semelhante a um alicate, que apertava sob uma pressão temível os mortais terrores do tigre. Por outro lado, talvez o “aperto” ou “agarrão” (“*grasp*”) não viesse da ferramenta do artesão, mas do ataque da fera, sua mordida letal na jugular de algum bicho... ou do leitor de Blake.

When the stars threw down their spears
And water'd heaven with their tears:

Qualquer coisa que, em associação às estrelas, caísse do céu me lembraria estrelas cadentes. E foi esta imagem e não a de uma guerra cósmica que primeiro me surgiu. A palavra “*spears*” (“lanças”) ali me parecia estar como uma reminiscência de “*spheres*” (“esferas”). Por óbvio, estrelas tinham “*spheres*” – as esferas celestes em que estavam assentadas e de onde se lançavam ao chão – e não “*spears*”...

Choviam. Porque a chuva, assim como as estrelas cadentes, cai. E, se cai, a chuva de estrelas molha. Rega o céu por onde passa, como lágrimas que escorrem.

O tom, que virava por completo nesse trecho, início de uma nova estrofe que eu sentia claramente como uma descontinuidade em relação à anterior, não era aos meus ouvidos violento como uma guerra celeste ou angélica, mas transpassado de uma saudade. Marcava um evento passado e distante (“*When the stars...*”), uma memória no tempo. Ou de um tempo antes do tempo. O tempo em que o criador misterioso concebera seu tigre e o vira pela primeira vez.

Só depois de fazer várias outras leituras me ocorreria pensar que esse súbito olhar para um passado mais claramente localizado, e que (como veremos) coincide com o surgimento do tigre, guarda uma relação com uma distinção que Blake faz no livro de poesia em que está “*The Tyger*”. Trata-se da oposição entre “inocência” e o que ele chama de “experiência”, pois estas são as duas partes em que está dividido o livro.

O título completo da obra é *Songs of Innocence and of Experience: Shewing The Two Contrary States of The Human Soul*. Simplificando muito, poderia dizer que, na primeira parte, a inocência (*Songs of Innocence*), Blake fala de cordeiros; e, na segunda parte, a experiência (*Songs of Experience*), ele fala de tigres. Às vezes de modo literal; noutras, metaforicamente: pois os primeiros poemas são como cordeiros e os últimos são como tigres.

É possível que haja alguma relação entre o uso de um evento passado, numa referência algo tristonha que une “*stars*”, “*heaven*”, água (“*water 'd*”) e “*tears*”, um conjunto de imagens que contrastam com quase tudo no poema até ali, e uma espécie de despedida dessa inocência que começa a morrer exatamente no momento em que surge o tigre. A própria visão alternativa de uma guerra celeste (“*threw down their spears*”) poderia indicar uma revolta ou rejeição das estrelas que viviam no estado pacífico anterior frente ao surgimento desse tigre.

O próximo verso causava, ao menos em mim, não tristeza, mas outra emoção bem diferente. Acabava por deixar claro que o momento demarcado no par de versos anterior era mesmo o da criação do tigre.

Did He smile His work to see?⁷

⁷ Este verso e o próximo que será citado estão como aparecem na transcrição (não no *fac-símile*) da edição *online* já mencionada. A intenção do capítulo é mostrar minha leitura pessoal sobre o poema como ele se apresentou para mim no tempo. Era importante para fins desta breve análise manter esses dois versos como eu os tinha lido originalmente.

Era extraordinário pensar que Deus sorriu ao ver Sua obra. Ao ver o Tigre. Parecia ser exatamente isso o que dizia Blake. O que ele perguntava no verso. Mas que alegria era essa? Qual a sua causa exata?

Acho que concebi o sorriso divino como uma espécie de fruição intelectual. Aquilo que sentimos quando observamos uma coisa nova e, de repente, um aspecto ao mesmo tempo surpreendente e bom, que não imaginávamos encontrar, mas que é um bem, se sobressai à percepção. Vemos a coisa sob uma nova luz. E, ao vê-la, sorrimos.

Não me parecia impossível um artífice se surpreender com sua própria criação, pois eu mesma esquecia e, ao reencontrá-las, me surpreendia com minhas criações com relativa frequência. Eu sentia todas as criações como coisas vivas. Simultaneamente derivadas e distintas de seu autor. E, por isso mesmo, em virtude dessa separação, dotadas de uma vida própria. Uma vida imprevisível.⁸

E vinha o fatídico verso:

Did He who made the Lamb make thee?

Isto é, o cordeiro era obviamente uma criação de Deus. Isso não estava sob questão. Mas e quanto ao tigre? Os aspectos simultaneamente temíveis e magníficos da realidade, a parte dolorosa da experiência, aquilo que o próprio Blake nomeava “experiência”. Isso teria ou não uma origem divina? E como poderia ser a mesma origem do cordeiro?

Desde o princípio do poema, Blake lidara com oposições. O brilho da chama e a noite, os céus e o abismo, a mão e o olho, o ombro (concreto, corpo) e a arte (abstrato), os pés e a mão. O fogo, o fogo, o fogo... várias vezes; e aí, de súbito, a água das lágrimas celestes que regavam o céu ao descer.

Agora eram o Cordeiro e o Tigre que formavam um novo e derradeiro par de opostos. A mansidão sacrificial do humilde e gregário cordeiro e a ferocidade magnífica e altiva do predador solitário se encontravam numa imagem que unia, sob a forma de uma polaridade, seres extravagantemente distintos e incompatíveis. Compatíveis apenas

⁸ A influência que primeiro formou essa percepção foi a do livro *Ortodoxia* (1908) de G. K. Chesterton (vide as referências). Não é uma obra sobre arte, é um ensaio de apologética cristã; mas foi um livro que li na adolescência. Hoje, estou consciente da confluência parcial da interpretação que dei a essa percepção ou sentimento e a teoria de Roland Barthes sobre a morte do autor. Não gosto, no entanto, da expressão “morte do autor”: acho que tanto autor quanto obra continuam perfeitamente vivos e, por isso mesmo, conservam alguma independência entre si.

naquele sentido em que uma presa o é pois existe um predador à espreita e o predador torna-se um predador ao preda sua presa.⁹

William Blake estava estupefato, aturdido, pasmo... Como podiam o Tigre e o Cordeiro em sua alma, ou na minha, terem a mesma origem?! Um criador único de todo o Universo implicava obrigatoriamente nessa anterioridade comum para o cordeiro e o tigre. Já não era possível dizer que os cavalos vinham de Posidão e, de Afrodite, os cisnes.¹⁰ Tudo vinha de um único misterioso Criador que, como Blake, podia fazer versos inocentes sobre cordeiros ou outros, não tão inocentes, sobre os tigres.

Como essa unidade podia subsistir era uma pergunta que permaneceria sem resposta ao menos no escopo do poema. De fato, fazer perguntas sem oferecer resposta era a regra ao longo de “The Tyger”. Isso não diminuía os versos. Gerava um estado de concentração e espanto no leitor: a sensação de ser colocado exatamente no limiar de um lugar desconhecido, e não transpô-lo.

Tyger Tyger burning bright,
In the forests of the night:
What immortal hand or eye,
Dare frame thy fearful symmetry?

A última estrofe encontrava a primeira e, exceto pela troca de “*Could*” por “*Dare*”, coincidiam. Blake refazia o questionamento letal que abria o poema. O tigre estava novamente na floresta, flamejando brilhante. Na noite solitária dos bichos temíveis moldados por mãos imortais e sob o olhar de um olho imortal. Exatamente o ponto de que havíamos partido. E eu não estava nem um pouco mais perto de descobrir que relação suficiente o poema tinha com a história dos ecologistas alienígenas para justificar o título do episódio de *Arquivo X*.

Tudo bem: ambos falavam de animais.

No episódio do seriado havia um coadjuvante que era um tigre (na verdade, uma tigresa). Mas isso eu já sabia antes de ler “The Tyger” e produzir o conjunto de conjecturas mitológicas recontadas neste item.

⁹ A imagem poética do tigre e do cordeiro em Blake tem uma origem bíblica. É uma espécie de releitura do conhecido símbolo do leão e do cordeiro (na Bíblia, pode ser encontrado em Isaías e no Apocalipse; e foi elaborado no imaginário cristão por muitos séculos). O meu modo de compreender o *tigre* e o cordeiro foi influenciado por Chesterton, que, no já mencionado *Ortodoxia*, contrasta o leão e o cordeiro do símbolo cristão. Li o livro mais ou menos na mesma época em que comecei a refletir sobre “The Tyger”. Faz sentido que sua influência apareça quando conto a forma como então entendi o poema.

¹⁰ O costume de sacrificar cavalos ao deus dos mares tinha uma justificativa justamente na origem mítica do animal, ligada a Posidão (Poseidon). Por sua vez, o cisne está associado a Afrodite. A deusa era retratada montada num cisne, animal que equivalia a sua beleza e graciosidade; no entanto, a ave tem também uma ligação com outros deuses (por exemplo, com Apolo).

2.3 O VERSO DE BLAKE E O TÍTULO DO EPISÓDIO

Examinei diversas vezes em minha mente o episódio do seriado sem ver um único motivo sequer que justificasse chamá-lo de “Fearful Symmetry” (“Temível Simetria”). A parte do temor não era de estranhar. Tudo aquilo que lida com o desconhecido tem lá o seu lado temível. E isso não era nem mesmo incomum no *Arquivo X*: um seriado muitas vezes visto como assustador e que, insistentemente, aborda o tema do desconhecido.

Sem dúvida a parte do temor não era de estranhar. Mas e quanto à simetria? Existe alguma simetria que é por si só temível?

Se a simetria em “The Tyger” era descritiva e estava no tigre, em quê, afinal, consistia a simetria do episódio do *Arquivo X*? Ao mesmo tempo, me ocorreu perguntar: em primeiro lugar, era a simetria em “The Tyger” puramente descritiva do tigre ou havia já ali alguma outra simetria mais abstrata?

De cara, havia.

Assim como vimos no item anterior, todo o poema de Blake era constituído de oposições. O livro inteiro em que estava “The Tyger” era assim. Demorei a perceber, mas a coisa estava lá no macrocosmo da obra e no microcosmo do poema. Em “The Tyger” aparecem as dualidades: noite e brilho, céus e abismo, mãos e olho, fogo e água, cordeiro e tigre... As imagens poéticas são apresentadas como pares de opostos. Logo, de certo modo, são simétricas. Simétricas no sentido de dotadas de qualidades distintas, incompatíveis (pois se projetam em direções opostas), porém complementares.¹¹

É difícil entender, no entanto, por que razão as simetrias apresentadas no poema seriam temíveis. O tigre e o cordeiro são o mais óbvio: trata-se de um par em que um dos polos é intrinsecamente feroz e, se puder, vai devorar o outro. Mas e todos os outros pares? Só esse é temível?

Repare que era o problema oposto do episódio do seriado: em que tudo era potencialmente temível (animais enfurecidos, crimes, abduções, eventos paranormais), mas nada parecia particularmente simétrico.

¹¹ Por óbvio, o tigre e o cordeiro não são simétricos em sua figura física; isto é, se forem fisicamente dispostos, se projetando para lados opostos, a partir de um mesmo eixo, não vão apresentar contornos equivalentes. No entanto, me parece que, num nível mais abstrato, podemos dizer que são ambos animais cujo simbolismo está sendo evidenciado no poema (eis o contorno comum das figuras simétricas); mas representam ideias exatamente opostas no seu simbolismo (eis a divergência de direção/sentido que caracteriza as simetrias).

Recuei um passo para sair da névoa da minha autoinfligida confusão. Não obstante outras interpretações, a “Temível Simetria” era mesmo descritiva do tigre e de suas listras. Por que a simetria é temível? Porque o tigre é um predador poderoso. Por que o temor que ele causa é simétrico? Ora, apenas por serem simétricas suas listras.

E no caso do *Arquivo X*, havia ali alguma razão mais simples para chamar ao episódio de “Fearful Symmetry”?

Talvez sim.

O seriado inteiro estava povoado de narrativas de abdução. Quase todas elas envolvendo seres humanos. E em diversos momentos foram os criadores capazes de emprestar com sucesso certo grau de dramaticidade aos relatos. O que não é simples: não é um feito narrativo desprezível. Pois a coisa facilmente tende ao ridículo quando pensamos nela com descrença. E é assim que pensamos (ao menos, a maioria de nós).

O que havia de diferente naquele episódio, o que me surpreendeu e tocou desde o começo, era o uso que fazia dos relatos de abduções animais. Tais relatos existem e até aparecem em outros episódios do próprio seriado em alguns momentos. Apenas nunca pudera pensar neles como algo especialmente tocante.

Isso porque os relatos do seriado ou da vida real que vira até ali nunca mostravam os sentimentos e pensamentos, a interioridade, desses animais. Sem isso acabava sempre enxergando apenas o grotesco da situação e não o seu lado trágico e, propriamente, dramático.

Há uma simetria entre o que acontece às pessoas no seriado em geral e aos animais naquele episódio em particular (abdução): nesse sentido, há uma terrível ou temível simetria. Ela consiste em enxergar a humanidade no bicho e a animalidade no homem. Em, de súbito, dar-se conta de um laço ou semelhança entre o gorila atrás da grade e a pessoa que o observa.

É um caso de simetria porque é como ver-se num espelho. E é temível pois põe em jogo uma série de posturas e concepções, algumas delas, com frequência, profundamente imbricadas na identidade do sujeito.

Essa base simétrica entre homem e animais guarda uma relação com a capacidade de empatizar com eles e o desejo de preservá-los. Tem também uma relação com o desprezo do homem pelo homem. É como que o outro lado da moeda desse tipo

de percepção que, se podemos ver no animal o homem, podemos ver no homem o animal.¹²

No sentido primário, geométrico, a ideia de simetria contém algo da semelhança (o contorno comum das figuras) e algo da oposição (o ir em direções contrárias partindo de um único eixo). Essa complexidade se revela em todo o conjunto de comparações que podemos fazer entre humanidade e natureza. Essas duas coisas são a mesma coisa, mas também são opostas. São idênticas¹³. Porém incompatíveis e estão em conflito.

Uma vez chegando a esse ponto, não é difícil perceber a relação entre a história narrada no episódio e o verso de Blake que lhe serviu de título. Ali, uma gorila mostra uma sensibilidade francamente humana no modo como lida com um sofrimento que a série geralmente retrata em seres humanos.

Ao mesmo tempo, os personagens humanos mostram uma insensibilidade que associamos às feras: Ed Meecham por maltratar os bichos; Kyle Lang por não fazer nenhum caso das vidas humanas perdidas; ambos Willa e Meecham por matarem Kyle e arriscarem a vida do investigador para encobrir um crime.

Há uma inversão dos papéis humanos e animais: uma temível simetria. É isso, possivelmente, que leva a gorila a dizer “*man save man*” quando *ela* salva um homem. É isso que faz os homens precisarem ser resgatados como espécie por alienígenas conservacionistas nas palavras finais do investigador. E é isso que faz com que o homem não tenha “qualquer preeminência sobre as feras” como no verso do Eclesiastes.

Ao menos assim me pareceu.

¹² Não que o animal no coração do homem seja sempre algo negativo. É possível ver nessa presença um valor positivo: é o que fazem, por exemplo, as tradições que atribuem à personalidade um “*spirit animal*”.

¹³ O uso da palavra “idênticas” no trecho é hiperbólico.

3 O PASSO A PASSO DA COMPOSIÇÃO DOS POEMAS

O que escrevi a pretexto de unir o episódio do seriado ao poema de Blake tornou-se uma série de cinco poemas que serão abordados neste capítulo. O capítulo está subdividido em três partes (não contando esta breve introdução) e cada uma das partes se concentrará em um ou dois dos poemas da série autoral.

A primeira parte do capítulo tratará exatamente dos poemas I e II, que formam muito naturalmente um par, pois foram criados juntos. A segunda parte vai abordar os poemas III e IV, que também guardam alguma unidade maior de estilo e tema. E, por fim, a última parte tratará do quinto poema, que é um pouco diferente dos outros.

Apesar de poderem ser agrupados assim, segundo essas subdivisões, a série inteira constitui uma unidade narrativa. O texto completo da série poética consta do apêndice ao fim do documento. Recomendo vivamente ao leitor uma visita atenciosa a esse apêndice antes de mergulhar no capítulo.

A abordagem seguirá sempre dois parâmetros essenciais. Por um lado, lidarei com a experiência interior da composição. Por outro, com o resultado em si mesmo; isto é, o conteúdo dos poemas será também examinado.

Não há de minha parte qualquer pretensão de esgotar os temas abordados, nem de conduzir um tipo especialmente técnico de análise. Trata-se antes de narrar, dentro das limitações do meu conhecimento literário e poético, um ponto de vista pessoal e biográfico sobre o processo criativo como foi aplicado.

3.1 O GATILHO SONORO DA COMPOSIÇÃO

Mesmo depois de conceber o jogo de espelhos entre homens e animais como uma justificação do título do episódio do *Arquivo X*, ainda sentia intensamente a presença de um abismo entre as duas obras que não seria facilmente transposto.

Em retrospecto isso nem me parece uma preocupação importante. De fato, desde quando começamos a discutir a possibilidade de abordar a relação de “The Tyger” com o episódio “Fearful Symmetry”, o meu orientador explicou que essa distância era também ela um tema a ser explorado. E que isso não era necessariamente um problema

e nem muito menos um impedimento à proposta inicial de uma simples comparação e análise das obras. Mas naquele momento a coisa me incomodava.

O que fazer?

Não foi conscientemente que decidi compor os meus próprios poemas. É que o incômodo com esse distanciamento do qual falamos me fez produzir uma série de tentativas de elaborar em texto o que afinal conectava Blake à sua releitura na ficção científica. Uma releitura que de tão livre talvez não fosse nem isso, mas apenas uma vaga alusão eventual.

Havia o óbvio: diferente do poema de Blake, o episódio do seriado de TV jamais mostrou qualquer animal sendo fabricado. A despeito disso, pensei, a fabricação de um tigre pode ser reinterpretada à luz da ciência ou do que passa por ciência em histórias desse tipo. É perfeitamente possível imaginar que, em lugar de fazer inseminação artificial (ou fertilização *in vitro*) nas fêmeas do zoológico, uma raça alienígena interessada em preservar espécies poderia literalmente fabricar animais numa nave usando algo como engenharia genética.

E isso me pareceu uma boa ideia para uma história.

De súbito o tigre saía da oficina de ferreiro e adentrava um ambiente estéril. Um laboratório branco. Sob uma luz fria e brilhante. Numa nave. Pairando, talvez, no espaço sideral. Era uma história de ficção científica, mas era também o poema de Blake. Tudo ao mesmo tempo. Era, no fundo, o meio do caminho – um ponto intermediário possível – entre a imagem que habitava os versos e aquilo que, sem entrar nos pormenores do processo científico, manifestava o seriado de TV.

De posse desse vislumbre, que parecia interessante, tentei escrever um conto aproximando a ideia central do episódio (a abdução dos animais como um drama) das imagens colocadas por Blake em “The Tyger” (a fabricação de um tigre), mantendo o conceito central dos alienígenas conservacionistas que povoavam sua própria Arca de Noé com espécies do zoológico.

Falhei fragorosamente. O conto morreu no terceiro ou quarto parágrafo quando descobri que – o horror dos horrores! – o meu texto estava virando uma *fanfiction* muito mal ajambrada do *Arquivo X*. Tinha investigadores e tudo (embora não os mesmos). Não consegui terminar, nem corrigir. Parei onde estava.

Ademais me incomodava agora uma outra coisa mais sutil.

Estava tentando transformar o poema de Blake numa história comum de ficção científica. Mas ficção científica é muitas vezes uma coisa chapada: unidimensional mesmo quando fala de multiversos. Ela fecha a porta do infinito, do eterno, do espírito; abole o inefável, o mistério do milagre. E aprisiona todas as respostas no material, no corpóreo. Na explicação fechada em parâmetros estreitamente imanentes: materialistas ou pseudo-materialistas.

Ora, o interessante dos versos de Blake era justamente abrir essa porta para o transcendente, não fechá-la. Todas as suas perguntas não respondidas apontavam para a eternidade. Para um além-mundo.

Did he who made the Lamb make thee?¹⁴

Blake não sabe quem fez o tigre, ou se esse alguém fez também o cordeiro, mas sabe que esse criador, quem quer que ele seja, é imortal.

What immortal hands or eye
Dare frame thy fearful symmetry?

Não supus que fosse imortal no sentido de viver uma vida muito longa, assim como um vampiro, que é incapaz de morrer. Mas imortal como Deus ou os deuses. Imortal no sentido de pertencente a um plano, por natureza, supratemporal. Imensurável pela medida da temporalidade. Ao pensar nisso, concluí que não gostava tanto assim da minha ideia. Era pequena. Fechava. Comprimia o espírito na matéria e cortava o vínculo com o infinito.

Minha situação era trágica. Nada me vinha à mente senão a mesma proposta: a fabricação do tigre numa nave. Clara e bem definida, sem mistério que demandasse uma explicação maior. E isso, pelos motivos já elencados, não estava bom. Por óbvio, o mero jogo de não revelar o que estava acontecendo ao leitor não era suficiente. Pois eu mesma continuaria a saber que a resposta do mistério residia na engenharia genética. Uma explicação perfeitamente mundana, ainda que imaginosa.

Fechei o computador.

¹⁴ Desta vez o verso de Blake aparece como está no *fac-símile* da ilustração no *ebook* já mencionado.

Nada como não pensar num bloqueio de criatividade para resolvê-lo. Mas passados vinte minutos continuava sem nenhuma nova proposta. Ia já ficando sem esperanças de fazer qualquer coisa naquele dia quando emergiu em minha mente, sem nenhuma deliberação, e já completos, um par de versos.

Eram versos originais meus, mas isso não implicava nenhuma intenção consciente para compô-los. Por essa razão foi preciso descobrir o sentido dos versos. De qualquer jeito, vendo-os na tela da minha mente, onde primeiro os escrevi, esse sentido ficou claro. Claríssimo. De uma claridade que, paradoxalmente, ainda resguardava um elemento essencial – e não meramente acidental – de mistério.

Isto é, entendi que aqueles dois versos (logo direi quais) me permitiam exatamente manter o contato com o lado miraculoso da vida. E, apoiada neles, criei a noção dos *whisperers*: criaturas que, tal como os anjos, sopravam sugestões aos seus protegidos e eram os verdadeiros inspiradores, embora ocultos, de suas ideias, planos e descobertas (de seus versos também). Assim como as musas antigas ou o *daemon* de Sócrates.¹⁵

Fiquei repetindo o par de versos mágicos, pois vieram de lugar nenhum, até abrir de novo o computador e, já tencionando expandir o sentido do que havia pensado fazer, isso a partir da noção dos *whisperers*, os escrevi correndo na tela antes que acabasse por esquecê-los.

Eram estes os versos¹⁶:

Words whispered in their ears
But their ears refused to hear

Continham os dois versos, ao menos para mim que os havia compreendido, apenas a ideia desses homens do espaço, muito teimosos, que resistiam a uma inspiração transcendente (vinda dos *whisperers*). Talvez nem mesmo a pudessem perceber por aquilo que de fato era, confundindo-a com um aspecto de sua própria mente. Era isso que os animava, aos homens do espaço, naquilo que sabiam fazer. Pois mesmo no exercício da ciência as inspirações dos *whisperers* eram a força atuante real.

¹⁵ Tanto Platão quanto Xenophon narram o fenômeno. Sócrates ouvia uma voz que o guiava. Esse é um dos elementos que embasam a acusação de impiedade contra o filósofo. É como se ele estivesse acrescentando indevidamente um novo deus ao panteão da cidade. Um deus que só ele pode escutar. Os *links* dos trechos relevantes estão nas referências ao fim do ensaio.

¹⁶ Constam do poema “Fearful Symmetry Two” (vide o Apêndice deste trabalho).

Essa questão da imanência/transcendência praticamente se encerrou por ali. Não era esse exatamente o assunto do poema. Precisava me concentrar não prioritariamente nos *whisperers* mas nos homens do espaço que eles guiavam e, sobretudo, na atividade criativa em que estes estavam engajados: isto é, a feitura dos animais. De fato foi até difícil encaixar o par de versos no poema que comecei a compor.

A sonoridade do primeiro par, mais que o sentido, ecoou em minha mente no momento inicial da composição propriamente dita. Isto é, quando sentei diante da tela e comecei a acrescentar novos pares àquele primeiro. Fui produzindo num fluxo rápido vários novos versos segundo qualquer elemento musical que emanava daqueles dois. Mas sem uma continuidade óbvia de sentido com eles. Sabia, no entanto, onde queria chegar.

Me esforcei para manter duas correntes de pensamento simultâneas na cabeça: uma era a intenção consciente do que planejava comunicar numa espécie de arco narrativo geral; a outra era o fluxo instintivo em que um verso puxa o outro sem escolher ativamente as palavras (ainda que isso resulte às vezes em *nonsense*).

Deixei a coisa instintiva acontecer sem deixar de pensar paralelamente na direção que eu queria dar a esse fluxo e, só pontualmente, agi para corrigir o curso por assim dizer. Empurrar o fluxo de versos, que já ia escapando, de volta na direção que precisava que ele fosse para se conformar à minha ideia original.

A minha técnica funcionou mais ou menos como a do vaqueiro ao manejar uma boiada. Os bois não precisam ser arrastados, eles sabem andar. Você abre a porteira e eles saem do curral espontaneamente. Mas de vez em quando é preciso tanger algum de volta para o rebanho e, desse modo, através dessas intervenções pontuais, são mantidas a unidade do grupo e a direção da marcha.

O som comandava a parte passiva da composição: era quase como se houvesse um aboio. Uma força musical que embalava a boiada de versos.

Esse método de criação, como o descrevi, se estendeu ao longo de toda a composição dos poemas I e II. Não pôde, porém, ser levado adiante nas três sequências da série (os poemas III, IV e V). O fluxo instintivo de versos da maneira como ele vinha acontecendo me abandonou. O próprio arco narrativo teve que ser parcialmente revisado, além de estendido, para a composição dos poemas finais.

O tigre, por exemplo, várias vezes adiado, nunca apareceu na nave. Outros animais tomaram o seu lugar no processo de fabricação espacial de espécies naturais.

Mas esta foi uma mudança de planos que se configurou já nos dois primeiros poemas. Nos demais, o que houve foi o acréscimo de incidentes variados. Especialmente, a pretexto de mostrar por um ângulo mais exterior as abduções.

Antes de abordar os poemas finais, no entanto, acho pertinente fincar bem a atenção nos dois primeiros. É sintomático que os versos iniciais, os que me vieram já prontos, foram parar na metade do segundo poema da série e não no começo do primeiro como se poderia supor. Na verdade, só existiu um segundo poema porque terminei o primeiro sem ter conseguido encaixar os dois versos.

Iniciei de imediato a segunda composição, ainda no embalo da boiada e sua marcha instintiva. Foi uma decisão feliz. Desse modo, a unidade de tom, tema e método foi obtida sem maior dificuldade. A mesma inspiração que gerou o primeiro, batizado “Fearful Symmetry”, como que de um só sopro, gerou o segundo, que por isso chamei de “Follow-Up” ou “Fearful Symmetry Two”. É possível dizer que já na primeira estrofe do primeiro poema a cena aparece por inteiro.

In a spaceship's other realm
Angels wings refused to whelm
While men in labour coats
Of white linen from above
Worked to make the vines grow
And make a lion from a seed of crow

(Apêndice, “Fearful Symmetry”, verses 1-6)

A cena está localizada no interior de uma nave. Isso pode ser visto como uma inferência feita a partir do episódio do *Arquivo X*. Ali nunca vemos a nave propriamente dita, ou os pormenores do processo de cultivo das espécies abduzidas, mas aqui veremos tudo isso em detalhes.

Nesta primeira estrofe, o elemento transcendente do poema de Blake é resguardado pela menção aos anjos. Uma nota conflitiva é acrescentada pela ideia de uma recusa (“*refused to*”). Os alienígenas ou homens do espaço são descritos como cientistas na medida em que vestem *lab coats* (a expressão não é mencionada, mas fica clara indiretamente). Descobrimos uma planta que cresce, mas que não é uma planta. É um leão feito do DNA de um pássaro. Eis o tema da engenharia genética.

Nas duas estrofes seguintes do poema os temas são ligeiramente expandidos e reiterados. A novidade do trecho talvez seja o que aparece no seguinte par de versos:

Night mare good and not of bad
But scary too, that one should there tread¹⁷

Há aqui alguma hesitação quanto à retidão da prática a que se dedicam os homens do espaço. Ela não é condenada no trecho, mas descobrimos que gera algum tipo de temor. Trata-se de um terreno em que talvez criaturas falíveis não devessem pisar. Temor potencialmente agravado porque o próximo verso indicará que também homens, não somente animais, são assim fabricados na nave (“*And make human and animal parts*”¹⁸).

Os *whisperers* e seu modo de agir são incluídos na quarta estrofe. São tratados como mensageiros. Parecem participar do processo de fabricação dos animais, mas sua participação é invisível.

And the messengers whispered
Invisibly sewing the careful wicker¹⁹

O verso seguinte desta quarta estrofe (“*Shedding light along the way*”²⁰) esclarece em que sentido participam esses mensageiros: iluminam o caminho a seguir para que o objetivo seja alcançado. O final da estrofe apenas mostra a distensão do tempo em que ocorre o processo.

Mais de um ano. É demorado.

A estrutura essencialmente uniforme das estrofes, em seis versos de tamanho constante, rimados em *couplets*, se desfaz no intervalo seguinte. Interiormente isso representou uma espécie de recuo para a retomada do fôlego na composição.

Eu vinha até então seguindo um fluxo bastante constante e compacto de versos. Sem perdê-lo, o ritmo precisou diminuir naquele momento para que eu pudesse recompor a concentração de antes.

¹⁷ Apêndice, Fearful Symmetry Series - “Fearful Symmetry”.

¹⁸ Idem.

¹⁹ Idem.

²⁰ Idem.

Ficou assim:

They laboured and laboured quietly
Whisperers and outer men alike
Unworn
In companionship
Guided by the Invisible

In a powerful explosion of Light!

(Apêndice, “Fearful Symmetry”, verses 26-31)

Os *whisperers* e os homens do espaço, ao menos neste momento, estão unidos num propósito comum, mas há algo mais além. É o Invisível que guia a ambos. Abre-se mais um andar ou camada de realidade, num nível mais abstrato.

Os *whisperers* são invisíveis porque são incorpóreos, mas ainda podem ser imaginados como indivíduos cuja identidade é análoga à humana. O Invisível, no entanto, dificilmente será concebido como um ente ou identidade individual. Ao mesmo tempo, esse Invisível é, numa interpretação literal, capaz da ação consciente de guiar. A intenção é conduzir o leitor à imaginação de uma personalidade abstrata e bem menos compreensível que as anteriores.

Na estrofe seguinte saímos da nave e a estrutura compacta das primeiras estrofes, em seis versos, é restaurada.

Descended into a halo
To wake the town’s prisoners
Caged and shackled one and all
From the Wild into a mall
For men to see as looking glasses
Of their own unnatural presses

(Apêndice, “Fearful Symmetry”, verses 32-37)

Esta é talvez a parte da composição que mais claramente referencia o tema conservacionista do episódio de TV. Os animais são prisioneiros, retirados de seu

habitat para se tornarem objeto da curiosidade humana. São também espelhos em que os homens podem ver a si mesmos e enxergar um reflexo de seus próprios instintos ou paixões.

Os versos seguintes, ainda ecológicos, convidam à compaixão.

Forgotten one and many
Of hearts of clay shared by any
Of those poor little brothers
In Francis' road, not his lepers

(Apêndice, "Fearful Symmetry", verses 38-41)

Foi a menção não calculada aos "*poor little brothers*" (no caso do poema, estes seriam os animais) que me trouxe à memória São Francisco, pois era assim que os frades da Ordem Menor eram designados. Daí que os animais apareçam na estrada do santo. No entanto, como existe uma passagem famosa em que São Francisco encontra um leproso na estrada, senti a necessidade de observar que me referia a outra passagem; na verdade, a outra faceta do santo, que se fazia compreender pelos animais.

Foi exatamente explorando esse gancho, especificamente a ideia desse encontro na estrada, que iniciei o próximo poema, o segundo da série.

Lazar is such a word as to make wonder
In the confines of a ship
The lab coated men would shift
And prod and test and figure out
The best shapes of globulin
To make sick-less men who sin

(Apêndice, "Fearful Symmetry Two", verses 1-6)

"*Lazar*" é outra palavra para "*leper*" (leproso). Voltamos à nave neste segundo poema e adentramos um pouco mais no tema da retidão ou eficácia humana do processo de engenharia genética ("*To make sick-less men who sin*").

Cresci assistindo a filmes como *Gattaca* (1997), que trata exatamente dessa obsessão por uma perfeição física, obtida através da seleção genética, que pode acabar

por excluir a outras qualidades mais sutis, mas não menos importantes. É essa a ideia ou preocupação que embala, por exemplo, a estrofe seguinte, a segunda deste segundo poema.

Da terceira à quinta estrofes, vemos um retorno à descrição do processo de fabricação dos animais. Apenas na sexta estrofe do segundo poema aparecem finalmente os dois versos mágicos, os versos que me vieram inteiros antes de começar propriamente a escrever.

Na sétima estrofe, “*Lazar*” se transmutou em “*Lazarus*” através de um processo semiconsciente de associação:

Hear in Lazarus' vase of clay
The voice of God and what may

(Apêndice, “Fearful Symmetry Two”, verses 35-36)

Lembrei de um episódio muito posterior do *Arquivo X* em que a agente Scully repassa uma história, que ela ouvira quando criança, segundo a qual a voz de Cristo, ao dizer as palavras que ressuscitaram Lázaro, teria ficado registrada num vaso de cerâmica, que estava sendo fabricado naquele momento e girava sobre uma roda. Assim como um disco de vinil, o vaso teria gravado a voz. E a voz na gravação tinha o poder de ressuscitar os mortos.

O começo da oitava estrofe antecipa a inflexão para um ponto de vista externo, fora da nave em que vinha acontecendo a ação. Eis aqui:

Until the midnight light appears
To pick up subjects and deliver deers

(Apêndice, “Fearful Symmetry Two”, verses 41-42)

A tendência a fazer essa mudança do ponto de vista é retomada na décima e última estrofe do segundo poema. Aqui também surge a única referência mais direta a um personagem do episódio de TV. No caso, à gorila.

Wolves and harpies, watching, watching
Gorilla mothers fearing, fearing
While the hippos flew away
Ascending to the Stars and what may
In the ship, far from the zoo
Then back again before the dew.

(Apêndice, “Fearful Symmetry Two”, verses 53-58)

Não precisa ser a mesma gorila. Mesmo não sendo Sophie, porém, ela é uma mãe e teme pelo seu filhote (“*Gorilla mothers fearing, fearing*”); logo, a ligação está feita. É, em certo sentido, a mesma personagem.

Faço ainda mais uma referência, esta a outro momento da série, no quarto verso da mesma estrofe. “*Ascending to the Stars*” é uma frase marcante do que costuma ser chamado de Tetralogia, os quatro episódios que fazem a transição da primeira para a segunda temporada do *Arquivo X*.

E assim, marcando lugares (“*zoo*”, “*ship*”), e tempo (“*before the dew*”), termina o segundo poema. Junto com ele, encerro também esta parte do capítulo. Na próxima parte, passaremos aos poemas III e IV. Adianto que o procedimento seguido será semelhante.

3.2 SEQUÊNCIAS DE IMAGENS MENTAIS

Sempre tive sonhos vívidos, desde criança. Quando penso em alguma coisa as imagens costumam me aparecer muito nítidas na mente. Tão detalhadas e plenas que a minha capacidade verbal não acompanha a expressividade daquilo que enxergo em pensamento. É sempre uma frustração tentar expressá-las, às imagens, e ver que as palavras não comunicam o suficiente.

Nesse sentido, escrever uma narrativa é como entrar numa sala invisível e tentar isolar toda a interferência vinda de fora; para, enfim, sintonizar, como se estivesse num filme, sequências de cenas que vão transcorrendo aos olhos da minha mente e que preciso transpor em palavras o mais rápido possível para não esquecer. Pois finda uma

cena, surge outra e outra e mais outra. Sem determinação ou controle minucioso da parte ao mesmo tempo ativa e especulativa da minha alma.

Por óbvio, não consigo sustentar esse modo criativo todo o tempo. E, após um gatilho inicial de maior ou menor extensão, e que funciona exatamente da maneira como acabo de descrever, me vejo forçada a especular ativamente e, assim, decidir como continuar a história. Só de vez em quando retorno a um lugar interior que me permite a criação passiva, caso em que funciono mais como canal do que como agente.

Este é um processo diferente, mas parcialmente análogo ao fluxo de palavras que mencionei no item anterior deste terceiro capítulo. Ambos têm um forte componente passivo. Mas aquele é auditivo ao passo que este é visual.

Em certas ocasiões, uma especulação inicial produz o gatilho de imagens, que persigo o quanto posso. Quando perco o fio da meada, ou quando as imagens se exaurem por si mesmas, retorno ao trabalho da razão. Sempre fico com a impressão de que a criação passiva é mais plena, mas o que é pleno é o filme que passa na minha cabeça e não necessariamente o que ponho no papel a pretexto desse filme.

É assim que escrevo prosa e, pelo jeito, poesia narrativa também. Assim foi com toda a parte final da série: os poemas III, IV e V.

Optei por introduzir o ponto de vista de um observador humano eventual, localizado em terra, no zoológico, sem o conhecimento do que acontecia dentro da nave onde eram feitos os animais. Essa inflexão marcou a transição entre os dois primeiros poemas da série e os posteriores. Era ao mesmo tempo um giro do ângulo de observação dos eventos narrados e do próprio processo pelo qual eu os narrava. Pois se tratou de uma decisão consciente de incluir uma cena que emergia repetidamente na minha mente naquela altura não sob a forma de um fluxo de palavras mas sob a forma de imagens.

No caso, o que surgia era a imagem noturna de um zoológico, grande e a céu aberto, cercado de mata. Os animais me apareciam recolhidos e descansando cada um na sua jaula. Esta cena, sem participação da minha vontade e do modo mais caricato possível, se transmutava na visão de uma série de animais voando para o céu num feixe de luz branca. O observador desse estranho fenômeno, colocado a uma certa distância, não podia estar dentro da nave narrando os eventos centrais dos poemas I e II. Era exatamente esse alguém em terra. Possivelmente humano. Presumivelmente, sem nenhuma informação sobre o que seria feito daqueles animais uma vez que chegassem ao alto.

Essa perspectiva, que aparece já no final do segundo poema, foi o primeiro dado que embasou os seguintes, especialmente “The Zoo” e “The Zoo at Night”. Não achei que o observador fosse um funcionário do zoológico; logo, salvo a hipótese de visitas noturnas serem permitidas (que não me ocorreu), não havia motivo convincente para a pessoa estar lá durante a noite. Era preciso explicar o que o visitante estava fazendo num lugar como aquele em horário avançado. Recuei assim para um momento durante a manhã anterior e procurei decifrar as imagens que iam aparecendo espontaneamente na minha imaginação para narrar a história.

Por motivo não sabido, vi nitidamente girafas e elefantes atrás de grades pouco robustas num estacionamento localizado atrás da tenda de um grande circo. Escolhi o nome *Aberdeen* para o circo. Não tinha a menor ideia de se um circo assim existia e, nesse caso, não parti de nenhuma imagem, mas da sonoridade conveniente da palavra. Tinha a mesma terminação de “*unseen*”.

A primeira estrofe de “The Zoo”:

A visitor, no more than that, was I
Treading into the halls yet unseen
Working on the sad-most verse of regret
Early before work I went to see
The animals brought to town from Aberdeen

(Apêndice, “The Zoo”, verses 1 - 5)

Pesquisei e descobri que Aberdeen é um lugar na Escócia. Guardei essa informação. Decidi também que os animais não seriam encontrados no circo (afinal eu precisava que eles estivessem no zoológico durante a noite). Emergiu então a hipótese de que fiscais ecológicos, que eu visualizava vestidos em coletes verdes com letras amarelas, tivessem apreendido e levado os bichos para o zoológico.

Conseguia enxergar mentalmente a geografia do terreno em que estava o circo. Como havia uma região arborizada nas colinas ao fundo, concluí que o zoológico podia ser naquela direção e que não estava muito longe. Pude então transportar minha personagem para o local em que ela poderia realizar o seu intento de ver os animais antes de ir para o trabalho.²¹

²¹ Não está dito na série de poemas que é uma personagem feminina, mas foi assim que a imaginei.

Aberdeen sendo na Escócia, o homem que lhe sinalizava para onde tinham sido levados os animais estava vestido com os trajes tradicionais das terras altas escocesas. Achei divertido obedecer ao clichê circense e dar a ele também um lustroso bigode.

As primeiras sete estrofes de “The Zoo” foram ocupadas apenas em contar essa parte da história. Somente a partir da oitava estrofe a visitante cuja narrativa seguimos realmente chega ao zoológico e começa a ver os animais.

Entram em cena alguns elementos da memória biográfica fictícia da personagem que derivaram da confluência entre as imagens mentais que me surgiam naquela altura e certos elementos biográficos reais meus. A reminiscência que a narradora-personagem tem de uma visita ao zoológico, ocorrida na infância, e a ideia de que ela escreve poesia surgiram desse modo.

The halls of the local zoo I'd never really visited
Since I was ten and once had there been
Scared of great lion shadows and all other things yet unseen
Looking for verses far removed
From the verses that now I tried to win

(Apêndice, “The Zoo”, verses 32-36)

A palavra “*halls*” que até então me trazia vagas reminiscências do *Senhor dos Anéis* me apareceu conectada a outra referência. Notei que o tipo de cena que eu estava construindo no poema – isto é, o caminhar de um personagem pequeno e vulnerável entre as sombras de animais temíveis – era semelhante a um curta de animação que conheço há muitos anos.

Na animação, um menininho verde, com olhos esbugalhados de assombro, entra, pé ante pé, pelas galerias de uma grande caverna. O lugar está cheio de demoninhos, que se escondem nas sombras. O simpático menininho assustado alcança um salão no interior da caverna em que, já sem tentar se esconder, os demoninhos dançam em roda, girando em torno de uma enorme fogueira. São regidos por um maestro gigantesco, erguido sobre um balcão de pedra, trajando coroa e capa, e que, num final dramático, se lança ao fogo. Tudo isso acontece ao som de *Peer Gynt: Suíte n° 1* (1875) do compositor norueguês Edvard Grieg.²²

²² O curta de animação mencionado é *In The Hall of The Mountain King* (1996). Pode ser assistido através do link: https://www.youtube.com/watch?v=r_Dk4oWGJQ.

Na estrofe seguinte, fiz explicitamente a referência e a comparação que me ocorriam como origem da cena do modo como eu a visualizava. O trecho de Grieg é conhecido como “In the Hall of the Mountain King”. Para quem não lembra, a música é a mesma que toca na abertura do desenho animado *Inspetor Bugiganga*.

Prowling in sync to that cartoon kid in Grieg’s *Peer Gynt*
I chanced into a mountain tomb filled with great Kings
The spotted jaguar and his brother the panther,
Black. The scary tiger’s wavering igneous shine
And so many feeding lions as I couldn’t dream to try

(Apêndice, “The Zoo”, verses 37-41)

Na décima estrofe de “The Zoo”, o tema do medo é aprofundado através das reações fisiológicas correspondentes:

Behind the clear glasses as thick, as bullet-proof...
As ought to be to keep us fools safe, though still scared
Spine cold, hands shaking, eyes wide
Trembling with roars and breaking with stares

(Apêndice, “The Zoo”, verses 42-45)

Os animais estavam ali atrás de um vidro – e não, por exemplo, de grades – simplesmente por ter sido assim que visualizei a cena. Procuo sempre manter uma fidelidade a esse tipo de detalhe se consigo enxergá-lo com clareza em minha imaginação. Por exemplo, as cenas de abdução animal foram adiadas para o poema seguinte, “The Zoo at Night”, porque precisava da noite para ter o efeito dos animais subindo numa luz branca do modo exato como via no meu pequeno filme mental.

A segunda metade de “The Zoo”, que até o fim será apenas a narrativa de uma visita ao zoológico, sem nada de sobrenatural, é marcada principalmente por dois animais: o crocodilo e o hipopótamo.

O crocodilo é visto por acaso no caminho para as girafas.

I'd seen it already
I could never forget it
Swimming, swimming...
Fearsome, but a fear so terrible

I was but ten, it never left me.

It was the second beginning of my doom
(the first was a magazine sketch)
And now the third as I meant only for the giraffes

(Apêndice, "The Zoo", verses 67-74)

Duas instâncias anteriores de avistamento do crocodilo são convocadas. Foi visto na infância. Primeiro como um desenho numa revista (*"the first was a magazine sketch"*); depois, ao vivo, nadando, nadando... O impacto nunca a deixou. Agora a personagem o revê nessa visita mais recente ao zoológico que o poema narra.

I swear by it: it was the largest crocodile ever seen
Swimming, swimming... swimming still?
No. It'd stopped. Since I was ten.
It was just there.
The water was now muddy
You could hardly see it at first.

I saw a nose, as still as a rock
My eyes followed, followed...
Backtracking. Back, back... far back.
Until at last they fell on the tip of a rough tail

I was forced to calculate the size
It took the entire little lake to go from one edge to the other
And the lake was not small enough for comfort

(Apêndice, "The Zoo", verses 89-101)

Procurei descrever o movimento do olhar da narradora ao enxergar de perto o animal (*"My eyes followed, followed... /Backtracking. Back, back... far back."*). Na

verdade, ela vê somente um pedaço da cabeça e a ponta do rabo do animal que está semi submerso em águas turvas. Mas ao deslizar o olhar de uma ponta à outra adquire uma noção da dimensão da fera.

O próximo a aparecer é o hipopótamo. A reação da narradora-personagem é completamente diferente. A visão do hipopótamo põe um sorriso no seu rosto. Desfaz o dano emocional do avistamento anterior. O hipopótamo ainda será importante no próximo poema.

I had to stop somewhere
Clear my mental palate lest the yellow gentleness be ruined
I looked down a hill, fearfully, scared of what might be there to see
But the good angels of Heaven were on my side
It was a hippo. Only a hippo.
I promise it looked exactly like an oversized baby
Fatty and happy, dancing in and out of the water!

(Apêndice, “The Zoo”, verses 106-112)

Retomo parcialmente o começo ao chegar à reta final do poema. Foi uma tentativa deliberada de recuperar a unidade através da repetição de alguns versos, que me pareceram marcantes, embora tenha incluído uma ligeira variação sobre o tema (quase que apenas uma nota humorística).

Treading into the halls yet unseen
Working on the sad-most verse of regret
Early before work I went to see
But by now it was almost night
I'd completely lost track of time!

The giraffes were there, but so was the setting sun
Very picturesque. But it would force me to make something up to my boss...

(Apêndice, “The Zoo”, verses 121-127)

Os versos reiterados são importantes. Vão ressurgir no poema seguinte e ajudar a estabelecer uma unidade entre os dois. Funcionam como um refrão, mas as repetições, como vimos, incluem alguma variação.

O poema IV da série autoral retrata o modo como a narradora-personagem resolve e consegue ficar no zoológico após o anoitecer. Achei interessante fazê-la se dirigir diretamente ao leitor logo no começo (“*I’ll tell you how I did it.*”). Conferia à narrativa um tom mais explícito de *storytelling*.

The proverbial lights were off
The literal ones too
I’ll tell you how I did it.

(Apêndice, “The Zoo at Night”, verses 1-3)

Ainda nesse começo do poema IV, tentei indicar uma relação entre a exterioridade do zoológico e a interioridade da personagem. Ao mesmo tempo, incluí um trecho em que ela antecipa ou planeja como seria o caminho de volta para casa.

From the zoo of my memories, both long and short
Take the bus, I thought, then walk
Walk home in the dark the final part of the journey
Trying not to get killed
That was the plan. It wasn’t much.

(Apêndice, “The Zoo at Night”, verses 23-27)

Logo em seguida acontece a decisão que ela toma de entrar pela mata e permanecer no zoológico após o cair da noite encerrar as visitas. É pontuada por uma nova emergência dessa interioridade sentimental que deliberadamente procurei incluir e enfatizar naquela altura da composição.

Fiz o propósito de conferir um pouco mais de profundidade à história através desse recurso. Mas queria fazê-lo como um intervalo apenas, sem me desviar excessivamente do caminho poético pelo qual havia optado desde o princípio. Isto é, o de narrar uma ação predominantemente exterior e concreta que, na maior parte do

tempo, em vez de deslizar para algum lugar abstrato, mantivesse como o centro de interesse a presença física, observável e dinâmica, dos animais, das pessoas e do zoológico. Esse intervalo para a interioridade, no entanto, se multiplicou em várias intervenções desse tipo, que no fim das contas me pareceram proficuas.

Perhaps I should have gone into it
Gone into it and vanished
(*Like, centuries ago!*)
God knows how much it would have spared me
Spared them all

(Apêndice, “The Zoo at Night”, verses 32-36)

Pouco depois do trecho acima, por apenas duas ou três estrofes, consegui recuperar o método do fluxo de versos irrefletidos que foi marcante na composição dos poemas I e II. No entanto, corriji o verso “*Not the great drums of a first act*”, que foi a forma original da composição, para “*Not the great drums of a final act*”, que parecia mais adequado a um conjunto de eventos ao fim do dia.

The night was black
The woods were loud
I should go back
I feared to shout

To shout when I was home
Tearing up
Tears, guts
In search of relieve some
Some at least, not drums

Not the great drums of a final act
Just the quiet comfort of being
Alone and undisturbed

(Apêndice, “The Zoo at Night”, verses 42-53)

Ao se perceber na mata a personagem sente medo. E o medo impõe a realidade palpável em detrimento da melancolia interior. Essa experiência, que observo em minha própria vida, fica registrada no trecho que segue:

But I'm weak, I can't always be only in the Invisible
In the world within, *or beyond*, locked into what it meant to be there
I was silly enough to be scared
Hearing the noises of the woods after dark

(Apêndice, "The Zoo at Night", verses 60-63)

Logo em seguida, porém, apesar de continuar a desejar sair do lugar perigoso em que se encontra, há algum grau de fusão entre a exterioridade que é a mata e a interioridade há pouco evanescente da narradora ("*Life sprouting green, bright mossy green/ Other worldly and unnaturally bright*")²³.

A presença da mata é ao mesmo tempo desorientadora e maravilhosa. O próprio desejo de sair do ambiente natural e voltar ao ambiente artificial humano tem um fundo emocional que vai além do instinto de autopreservação física. Pois o que é temido não é apenas a morte, mas também a vida que pulsa naquele lugar.

I wanted out, back to the stone path
Wider, safer
Where I couldn't feel so strongly the presence of Death

And Life too

(Apêndice, "The Zoo at Night", verses 64-67)

Mesmo em meio a uma situação algo extrema, pois ela se perde na mata ao tentar sair, a personagem encontra um porto seguro na escrita. Esta também é uma reflexão biográfica minha que achei interessante incluir.

²³ Verso de "The Zoo at Night". Vide o apêndice do trabalho.

I regained my bearings
Not sufficiently, though
Just enough
To stumble into a clearance and find the moonlight
Then I retrieved a little notebook
(I kept a pen always with me)
And put myself to write:

*A visitor, no more than that, was I
Treading into the halls yet unseen
Working on the sad-most verse of regret
Early before work I went to see...*

(Apêndice, “The Zoo at Night”, verses 85-96)

Resolvi também que os versos compostos naquele momento (recesso tanto sombrio quanto luminoso) seriam os do poema anterior. Isso permitia costurar um fio mais estreito entre os dois poemas e amarrá-los melhor, além de corresponder à circunstância da personagem e funcionar como uma subversão da expectativa narrativa, fazendo o poema anterior ser composto dentro da ação deste.

Repare o leitor que ao longo de “The Zoo” nada de sobrenatural acontece. A cena de abdução alienígena só vai se delineando da metade para o final de “The Zoo at Night”. Ainda perdida na mata, a narradora vê uma luz. Imagina ser um sinal de civilização e segue essa luz para fora da mata. Acaba saindo à beira de um lago. Teme ser o lago do crocodilo, mas não é o caso.

Não é preciso investigar muito para descobrir o verdadeiro dono do lago: logo em seguida ela vê o hipopótamo voando para o céu num feixe de luz branca.

It’s the hippo’s great delight
The big bathtub of the big fool
Splashing, splashing under light
I need not wonder how I knew

For the hippo was flying bright
Under a halo filled with doom
It flew up to the skies and words had no room
I lost them and my right

My right mind to explain such a tune
As I'd always wonder why
Had befallen in my tomb

(Apêndice, "The Zoo at Night", verses 132-142)

Percebe que ligo é aquele. Não que isso permaneça relevante à luz do estranho fenômeno testemunhado. Acho importante mencionar que também nas três estrofes acima o fluxo sonoro de versos irrefletidos comandou a composição.

Em retrospecto vejo que teria sido interessante se a personagem tivesse de fato morrido de susto ao ver o hipopótamo voando para a nave. Poderia ter continuado a narrativa ao estilo Machado de Assis, como memórias póstumas; mas não foi o que fiz. No fim de "The Zoo at Night" a moça simplesmente acorda de um longo desmaio em outro ponto do zoológico.

3.3 O PAPEL CRIATIVO DA MEMÓRIA

Fui ao zoológico pela primeira vez em muitos anos no janeiro que passou. É bem capaz de ter estado lá numa data significativa, mas não me recordo exatamente o dia do passeio. Por outro lado, guardei judiciosamente todos os eventos sensíveis da manhã e da tarde em que lá estive.

Após um tempo, as imagens foram arquivadas lado a lado com outras tantas idas ao zoológico, em mais de uma cidade, ao longo da minha vida. Reconheço várias delas no filme imaginário que deu origem aos poemas III, IV e V da série que compus.

Na época estava lendo Robert Frost e não imaginei que o zoológico fosse parar no meu TCC. O zoológico ficou. Não posso dizer, por outro lado, que Frost tenha desaparecido por completo. Aparece de uma forma um pouco sutil, devo admitir, mas não está ausente como fonte de inspiração e aprendizado.

Especificamente, ao ler e reler Frost, imaginando que este trabalho fosse analisar a obra dele, conheci uma faceta do poeta americano que até então ignorava. Acontece que ele, eu descobri, fazia um tipo especial de poema narrativo de dicção muito próxima

da prosa, e com um uso amplo do diálogo, que produz no leitor a perfeita impressão de ser repentinamente transportado para a ação de um filme.

Frost faz isso em diversos poemas. O primeiro que me chamou a atenção foi um cujo título era “The Census-Taker”²⁴. Foi o primeiro dessa natureza que li. Lembro, porém de outros, por exemplo, os trágicos “The Death of the Hired Man” e “Home Burial”²⁵. Além do algo peculiar “Christmas Trees”²⁶. Foi esse estilo contido na poesia do americano que me inspirou a tentar o último poema da minha série autoral da maneira como o escrevi.

O nome do poema final, numerado V, ficou “Noah’s Ark”. É uma referência à conclusão do investigador, no episódio do *Arquivo X*, a respeito das intenções dos misteriosos alienígenas conservacionistas.

My little cousin of twenty was bent over his telescope, stargazing
"It's been so long since I've done this for real..." He told me.
And stargazed some more, quietly
He was right there so I...
I guess, I took the chance to whisper into his ear

(Apêndice, “Noah’s Ark”, verses 1-5)

É assim que começa a cena. O primo de vinte anos mencionado nessa estrofe inicial é Kyle. Mas o Kyle do poema não é em nenhum sentido o Kyle ecologista, desinibido e irônico do já examinado episódio do seriado de TV. Na verdade, nem lembrava que o nome do ecologista era esse quando escrevi “Noah’s Ark”.

É um outro Kyle. É um piloto, filho de outro piloto. Viu luzes inexplicáveis no céu noturno. É tímido. Mora fora da cidade. Gosta de olhar estrelas; dono de um telescópio. Parente e amigo da personagem que narra os poemas III, IV e V. É alguém a quem ela quer confiar sua história: o seu testemunho fantástico sobre as abduções de animais no zoológico.

²⁴ O poema “The Census-Taker” de Robert Frost pode ser facilmente encontrado no site Poetry Foundation através do link: <https://www.poetryfoundation.org/poems/148649/the-census-taker>.

²⁵ “The Death of the Hired Man” e “Home Burial” estão no livro *North of Boston* (os dados e o link do *ebook* constam ao fim deste trabalho nas referências).

²⁶ “Christmas Trees” foi publicado no livro *Mountain Interval*. Vide as referências ao final do ensaio para acessar o *ebook*.

O telescópio, por sinal, me veio à mente por causa de um poema de Robert Frost. No caso, “The Star-splitter”²⁷, poema em que um sujeito engraçado chamado Brad McLaughlin, habitante excêntrico de uma cidade do interior, põe fogo na própria casa (inacreditavelmente) para poder comprar um telescópio com o dinheiro do seguro.

Não apenas a minha memória literária, porém, foi convocada a aparecer no poema e a alimentá-lo de intenções, incidentes e reflexões. A minha memória biográfica mais geral também figurou no processo criativo. Por exemplo, eu tenho um primo (na verdade, mais de um) que se parece exatamente com o primo da minha narradora-personagem.

Assim também a disposição das atrações do zoológico que a mesma narradora visita, e ainda as espécies exibidas nesse lugar imaginário, foram quase que inteiramente extraídas das minhas memórias pessoais.

Vi um crocodilo horrendo na Praia do Forte uma vez quando criança. Nadando, nadando... Numa piscina de água transparente. Exatamente como descrevo o crocodilo em “The Zoo”. A harpia do zoológico de Salvador me acompanhou longamente com um olhar arrasador quando visitei o lugar em janeiro. Olhando, olhando... Assim como mencionei de passagem na estrofe final de “Follow-Up”.

No mesmo zoológico, o lago do simpático hipopótamo fica logo depois do lago do enorme e monstruoso jacaré-açu (a atração local que mais se parece com um crocodilo). E essa é, não por acaso, a disposição espacial que imaginei para escrever o trecho equivalente dos poemas.

As girafas realmente ficavam só no final do passeio. No caso, não no zoológico de Salvador, mas no de Brasília, vinte anos atrás, quando fui ver minha mãe e ela me levou lá. Por sinal, recentemente, minha mãe narrou uma reação infantil minha ao hipopótamo brasileiro que descobri ser muito semelhante a que tive novamente em janeiro ao visitar o zoológico na Bahia. E que é a mesma que figura no poema.

Várias vezes ao longo da minha vida fui a circos instalados em estacionamentos a céu aberto, ou com um estacionamento improvisado, em que ficavam também os animais. Eu criança gostava mais de passar o meu tempo olhando os animais ali do que na apresentação circense propriamente dita.

²⁷ “The Star-splitter” pode ser acessado com agilidade no *website* Poetry Foundation através do *link*: <https://www.poetryfoundation.org/poems/44273/the-star-splitter>

Poderia recordar convergências desse tipo o dia inteiro. Quem sabe até referenciar linha por linha dos cinco poemas mediante esse tipo de associação. Mas seria desnecessário fazê-lo. O que importa é que a memória é um fator crucial.

Possivelmente isso acontece em todos os processos criativos, para todos os que criam alguma coisa. Nos meus poemas, sem nenhuma intenção, nem muito menos compromisso de fidelidade biográfica perfeita, verifico que as minhas vivências passadas foram amplamente aproveitadas na composição.

Vejo também que há uma ligação estreita entre as muitas imagens fantasiosas que surgem na minha mente, quando sonho ou escrevo, e componentes da minha própria memória. As fantasias parecem se constituir pela remodelagem plástica de excertos da memória ainda parcialmente reconhecíveis como tais. Posso em muitos casos até mesmo precisar a origem da imagem.

Se a memória (dizem os entendidos) está preenchida de imaginação e, como vimos aqui, a imaginação está repleta de memória, então há um atravessamento entre as duas coisas do qual não posso escapar.

Voltemos, no entanto, ao poema final, sua ação e seus personagens.

É a uma recordação de seu primo, a de ter visto luzes inexplicáveis no céu, que a narradora-personagem em “Noah’s Ark” recorre para dar credibilidade àquilo que ela quer confiar de suas próprias memórias ao rapaz.

Passamos, nas primeiras estrofes, de uma intenção de partilhar um testemunho vivido para um *flashback* da tarde e dos dias anteriores, que é também uma reminiscência. Seguido de um retorno ao presente dos personagens que interagem no pequeno drama e que será interrompido pela lembrança do que aconteceu à narradora no zoológico, mas que ela recorda de uma maneira confusa.

Para fechar o capítulo, acho interessante lembrar (já que o tema é esse) um trecho em particular do poema final:

The confusion was doing me in
Where was I? And the light, where was it?
I knew not where to search
Except deep within

(Apêndice, “The Zoo at Night”, verses 119-122)

No trecho retomo uma intenção já manifestada nos poemas anteriores da série autoral. Isto é, a de fazer uma ponte entre a exterioridade da narrativa fantástica e a interioridade dos personagens. No entanto, não apresento o absurdo do mundo exterior como mera representação simbólica de estados psicológicos ou disposições afetivas, mas de outro jeito: preservando para ambas as pontas, o mundo de dentro e o de fora, o mesmo grau de densidade objetiva.

Não se trata de uma conversão histórica ficcional, em que a presença de convulsões anímicas produz um delírio elaborado ou uma interpretação projetiva de fatos absolutamente corriqueiros. Não é esta a história que estou procurando contar.

É outra coisa.

Embora o leitor seja livre para interpretar a obra como melhor lhe convir, em minha intenção pelo menos, ao narrar coisas fantásticas (ou coisas de qualquer espécie), busco expressar algo como o lema alquímico contido no texto conhecido como *Tábua de Esmeralda*²⁸ e que sinaliza haver uma correspondência entre o mundo de dentro e o mundo de fora. Mas uma correspondência não redutível à mera alegoria.

O fantástico se manifesta materialmente na realidade externa de modo análogo àquele em que ele se manifesta imaterialmente no interior da alma humana. É assim que um tratado de alquimia serve para guiar tanto transformações espirituais na alma do alquimista quanto transformações materiais no seu laboratório.²⁹

Não é necessário, nessa forma de pensar, reduzir o absurdo que está acontecendo fora a um eco projetivo de algo que está se passando dentro da alma. A realidade tem vários modos de apresentação, alguns mais interiores, outros mais exteriores, e cada um deles manifesta, segundo a sua própria ordem ou natureza, a fonte comum a todos eles igualmente. O nariz e a ponta do rabo do enorme crocodilo, embora emergjam em extremos opostos de seu pequeno lago, estão ligados invisivelmente por seu corpo submerso.

²⁸ O texto da *Tábua Esmeraldina* pode ser encontrado na internet em diversas versões e traduções. Há uma incerteza quanto ao período de sua composição; e, geralmente, a autoria é atribuída a Hermes Trismegisto. Imagina-se que venha da antiguidade, mas a informação pode não ser exata.

²⁹ Os intérpretes modernos da alquimia tendem a valorizá-la ou como conhecimento hermético, que proporciona *insights* sobre a psicologia humana, ou a vê-la como uma espécie de química rudimentar e supersticiosa, cuja importância está simplesmente em ter colocado as primeiras pedras daquilo que depois veio a ser um conhecimento científico. Os próprios alquimistas, porém, criam na correspondência entre a alquimia como atividade interior e exterior, e não negavam uma para afirmar a outra. A Lua, que espiritualmente era o princípio feminino, materialmente significava a prata; o Sol, o princípio masculino, significava também o ouro; a busca da Pedra Filosofal era a um só tempo material e espiritual etc. Tudo se dá, simultaneamente, em dois planos harmônicos e equivalentes, assim como sugere a própria *Tábua Esmeraldina*. Esta é uma característica comum aos antigos simbolismos naturais em geral, sejam religiosos ou mágicos.

Uma mesma causa, localizada num mundo distante, além do finito, pode, ao mesmo tempo, gerar o aparecimento de angústias nas almas e predadores nos lagos. E uma coisa qualquer de extraordinária, que precise ser manifestada a partir do infinito, pode, excepcionalmente naquele dia, fazer voar um hipopótamo sem que isso seja um delírio. Mesmo na ausência de uma nave espacial.

Enfim, o que está dentro da alma e o que está fora, no mundo, não estão numa competição para ver qual dos dois é real. Ambos são reais. Suas convergências indicam, não que um plano está subsumido no outro, mas antes a presença de uma origem comum transcendente a ambos. Manifestam uma mesma realidade última. E é só por isso que se parecem. Nenhum dos dois é ilusório senão à luz de um Invisível imanifesto que os constitui a ambos.

É possível buscar dentro da alma a resposta para o mundo como indicado na estrofe há pouco destacada. E isso não apenas quando o que está acontecendo no mundo é, na verdade, somente uma alegoria. É possível fazê-lo mesmo quando as duas instâncias, a interna e a externa, são igualmente reais: pois a própria coincidência estrutural entre os planos faz com que um sirva de mapa para o outro. São relações significativas não causais, como as da sincronicidade Junguiana.

O fenômeno se assemelha ao da acupuntura. Embora enfiar uma agulha num ponto específico da orelha possa gerar um efeito no fígado, nem por isso somos livres para alegar que o verdadeiro fígado é a orelha ou que a verdadeira orelha é o fígado. São análogos e, por isso, reflexos.³⁰ Mas um não precisa ser considerado mais real do que o outro para explicar a relação ou correspondência entre eles. Pode ser que os dois sejam apenas manifestações do mesmo aspecto do Ser. É só por essa razão que interferir em uma ponta do problema gera uma solução para a outra.³¹

³⁰ Uma expressão atual dessa percepção muito antiga é o conceito de ressonância mórfica do biólogo Rupert Sheldrake, segundo o qual entes semelhantes se influenciam sem necessidade de uma troca material, independente das barreiras de tempo e espaço. Isto é, os seres semelhantes estão ativamente conectados por sua mera semelhança estrutural, mesmo quando separados temporal e espacialmente.

³¹ Por exemplo, quando o Cristo pede a São Francisco que reconstrua a Sua Igreja, a primeira coisa que faz o santo é reconstruir fisicamente uma igreja abandonada e em ruínas. Via de regra os intérpretes do episódio supõem que o santo não entendeu a ordem divina, tomando-a literalmente por mero engano. O que eles não percebem é que reconstruir aquela igreja é, do ponto de vista simbólico, reconstruir a própria Igreja. Existe um poder em concluir aquela ação material. Porque estão conectados, assim como se fossem vasos comunicantes, o material e o imaterial interferem um no outro.

4 TEORIA E PRÁTICA

A primeira surpresa que as leituras de ecocrítica, tal qual ela se expressa a pretexto da obra de William Blake, me causaram foi a ênfase dos textos selecionados no conteúdo metafísico de sua poesia. Me surpreendeu o fato da abordagem se concentrar no lugar ontológico da natureza no conjunto da cosmovisão do poeta em detrimento de uma abordagem mais centrada em momentos específicos em que elementos naturais são explicitamente retratados na obra.

A resenha crítica que Jennifer Davis Michael faz do livro de Kevin Hutchings, *Imagining Nature: Blake's Environmental Poetics*, publicada em 2004, se concentra no estatuto da relação entre o ser humano e a natureza em Blake. Aborda a questão da diferenciação entre as polaridades natureza/homem e vê na obra de William Blake um alerta sobre os riscos de dissolver essa polaridade, permitindo que um dos polos engula o outro, o que tornaria impossível o pensamento ecológico. Além disso, segundo a resenhista, o livro de Hutchings desafia a compreensão comum de que Blake se opõe à natureza, sugerindo que aquilo a que ele se opõe é, na verdade, um conjunto de visões culturais sobre a natureza. Segundo ela explica, o trabalho de Hutchings sugere ainda que o poeta romântico inglês demonstra uma sensibilidade para com as necessidades do mundo não-humano.

O texto de Mark S. Lussier, *Blake's Deep Ecology* (1996), por outro lado, enxerga em Blake justamente uma superação da dualidade cartesiana que separa natureza e homem, promovendo uma visão holística e integrativa desses polos. Essas duas questões, a da alteridade e a da identidade, parecem estar no centro da discussão ecocrítica e preceder a todas ou quase todas as discussões de pontos particulares. Por um lado, a natureza precisa ser reconhecida como um outro dotado de necessidades próprias, independente de sua significação na vida e na cultura humanas; e, por outro lado, o homem e a natureza são o mesmo e é possível uma solução de continuidade que evita a própria clivagem que produz esses polos.

Os dois modos de análise ecocrítica que esses autores estabelecem sobre a poesia de Blake, em suas linhas gerais, podem ser estendidos a qualquer obra na qual a natureza apareça como um tema relevante.

Refletindo a partir dos textos teóricos examinados, é possível perguntar, por exemplo, acerca do episódio “Fearful Symmetry”, qual das abordagens é favorecida ali,

se alguma? A abordagem holística e integrativa que vê principalmente a unidade ou continuidade entre natureza e homem? Ou aquela que compreende a natureza como um outro, com quem o homem deve estabelecer relações em bases igualitárias? Há algum terceiro ponto de vista em jogo?

Talvez a resposta seja “sim” para todas as perguntas acima. Mesmo examinando superficialmente o episódio, não é difícil ver que Willa Ambrose, Ed Meecham e Sophie (a gorila) são personagens que afirmam esses pontos de vista diversos.

Meecham tem um tipo de anti-relação com os animais. São um outro, mas um outro a ser dominado. Seu posicionamento é, em larga medida, condenado ao longo da narrativa, mas o episódio parece reconhecer um elemento de realismo em sua atitude. É, afinal, Meecham quem salva a vida de Willa durante o ataque da tigresa. A tentativa de preservar a vida do animal fugido, usando a arma de sedativos, em lugar de um revólver com balas de verdade, falha e a única maneira de salvar a bióloga é abatendo o tigre. Na cena, Meecham, que até então vinha sendo retratado sem nenhuma simpatia, é filmado por um ângulo de baixo para cima – em *contra-plongée* –, a câmera se move em sua direção e para, fazendo transparecer o seu lado grandioso: o aspecto de poder que ele emana naquele momento.

Cessam todos os idealismos: quando o perigo se apresenta irresistível senão pela força, a força é usada. A ação é evidentemente justa na circunstância específica, embora não fora dela.

Willa parece estabelecer com a gorila uma relação como a que é descrita por Hutchings. Isto é, a do outro que é também um igual, dotado de suas próprias necessidades. Ela compreende Sophie em suas intenções mais recônditas. Interpreta os desenhos de sua protegida e descobre a profundidade do seu desejo de ser mãe. Um desejo de que a própria Willa parece partilhar e realizar através de Sophie, a quem ela trata em todos os momentos como a uma filha de quem não suportaria se separar. Isso pode ser lido como um espelhismo entre Willa e Sophie, mas não como uma mera projeção da bióloga sobre sua protegida. Sophie fala por si mesma e o acerto da interpretação de Willa é evidente nas suas falas e em sua preocupação maternal (o temor de que a luz brilhante leve embora o seu bebê).

O medo de perder Sophie é a preocupação constante, motivadora de todas as ações mais extremadas de Willa. Não há, no entanto, reciprocidade. Para Sophie o objeto de afeto que absorve quase todos os momentos retratados é o filhote que carrega no ventre em segredo. E não sua cuidadora humana. As duas personagens, porém, são a

mesma no modo como o centro de suas vidas está colocado num instinto maternal e, portanto, nesse outro, mais frágil, que precisam proteger.

Poderia parecer que Willa ou Sophie, justamente por serem mães, não estariam então numa relação igualitária com seus respectivos protegidos. E isso é verdade (ao menos em parte); porém não há uma objetificação como no caso de Meecham. O outro é alguém para cujas necessidades elas têm sim uma sensibilidade. É e não é um igual: é alguém como elas, mas que depende delas.

Examinada sob outro aspecto, a perspectiva expressa por Sophie representa muito bem exatamente o tipo holístico de relação natureza/homem, que abole as diferenças. Ela apresenta reações emocionais indiscerníveis das humanas e se concebe a si mesma como um igual. Ao salvar o investigador durante a última abdução, diz por sinais “*man save man*” (“homem salva homem”), significando que ela salvará Mulder. Isto é, ela se coloca na mesma categoria que ele. A câmera a enquadra numa pose heróica nesse último *frame*. Não podendo salvar-se, nem ao seu filhote, como derradeiro ato de sua vida, ela salva ao menos alguém que a compreendeu e que tentou protegê-la.

Sophie fala língua de sinais. Esse é o elemento definidor de sua integração no mundo humano. Não é como o tigre e o elefante, que não podem se comunicar.³² Isso significa que o elemento holístico foi realizado não pela desvalorização do mundo humano, mas por uma espécie de partilha. Não foi, primariamente, Willa que se reconheceu como um bicho, foi Sophie que se reconheceu como humana. Para Willa esse processo ascendente significou que Sophie era um outro com suas próprias necessidades, compreensíveis e passíveis de empatia. Para Sophie, a mesma experiência significou uma solução de continuidade entre a gorila e os homens. Os dois polos da relação aparecem então maximamente identificados.

Por óbvio, existe um problema de aplicabilidade no mundo real desse holismo representado no episódio. Se para obtê-lo há a necessidade de um nível de humanização da comunicação que talvez não seja possível para uma gorila de verdade e, ainda menos, para outros seres, sejam animais ou vegetais, temos aí um dilema. Um dilema que não necessariamente poderia ser resolvido pelo movimento contrário, pois também a identidade humana resiste a uma plena integração no mundo natural. Afinal, ser artificial é, paradoxalmente, em alguma medida, natural para a nossa espécie.

³² Ao incluir a frase depois das duas anteriores, existe uma questão da verdade relativa da proposição quando considerado o contexto: ou seja, estou dizendo que, em comparação com o nível de articulação de Sophie, o tigre e o elefante do episódio não são capazes de se comunicar. Obviamente, não estou afirmando que essas espécies sejam totalmente incapazes de comunicação.

Segundo Jennifer Davies Michael, Hutchings, no livro já citado, se insurge contra os intérpretes da poesia de Blake que veem nos numerosos animais e plantas presentes em sua obra alegorias ou símbolos, não verdadeiros animais.

Chapter Two, “Nature’s Economy and The Book of Thel”, begins with a provocative discussion of anthropomorphism and the tendency for Blake’s critics to read the Eagle and the Mole, for example, as “anything and everything but eagles and moles”. (MICHAEL, 2004, p. 76)

Me parece que Hutchings está, ao menos parcialmente, errado quanto a este ponto e que a interpretação metafórica tradicional procede para a maioria dos casos. Digo isso em virtude de um acidente, pois li três livros do poeta americano Robert Frost ao mesmo tempo em que lia Blake. Mesmo desconhecendo totalmente suas biografias e as opiniões da crítica a respeito de um e do outro, o contraste entre as duas obras por si só evidenciou alguns fatos óbvios.

Por exemplo, que Frost estava realmente falando da natureza a partir de um conhecimento efetivo e calmo. Uma convivência de vida inteira. Todos os seus animais e plantas eram realmente animais e plantas.³³ E exatamente aqueles que seriam encontrados na vida rural dos Estados Unidos. Eram descritos com exatidão e sensibilidade que deixava transparecer o cuidado de um observador atento, capaz de captar nuances da natureza real.³⁴

Blake, evidentemente, vinha de um ponto de vista muito diferente. Retratava plantas e animais, em sua maioria exóticos, com os quais muito provavelmente tivera uma convivência mínima ou nula e que apareciam em sua poesia claramente envolvidos na expressão de realidades humanas (por vezes, em prejuízo da consistência e credibilidade de sua representação como dados da natureza³⁵).

Essa configuração se realizava quase sem nenhuma exceção.

³³ A natureza na obra de Robert Frost é de modo geral retratada com realismo e ela significa antes de tudo a natureza real, não se prestando facilmente à função de alegoria ou símbolo de alguma outra coisa.

³⁴ Um bom exemplo dessa qualidade em Frost está no livro *A Boy’s Will* (vide as referências ao fim do trabalho), no poema “Waiting Afield at Dusk”; outro exemplo interessante é o poema “Dust of Snow” (que pode ser acessado pelo *link* <https://www.poetryfoundation.org/poems/44262/dust-of-snow>). Muitos outros exemplos seriam possíveis, pois esse é um traço marcante de grande parte de sua obra.

³⁵ Um caso bastante claro dessa tendência em Blake é a dupla de poemas “The Little Girl Lost” e “The Little Girl Found”, que serão abordados com profundidade um pouco mais adiante neste trabalho; por hora, basta indicar que nos poemas citados a representação dos animais é bem pouco realista: não se comportam segundo a sua espécie; não vivem no ambiente que lhes seria natural; em determinado momento, um leão chega a se transfigurar em homem.

Dito isso, admito que o poema “The Tyger” pode constituir uma dupla exceção em que: a) o tigre é realmente um tigre (não obstante poder ser outras coisas também); e b) a condição existencial do animal, não algum dado da vida humana que está sendo metaforizado, é o centro de atenção do poema.

Segundo a anedota corrente, Blake teria visto um tigre que estava sendo exibido em Londres. Profundamente abalado, escreveu “The Tyger”. Seja como for, o texto é perfeitamente compreensível como produto de um espanto perante uma criatura magnífica que o poeta de fato viu.³⁶

Se analisarmos o poema sob a perspectiva aplicada ainda há pouco ao episódio televisivo, veremos que esse tigre aparece definitivamente como um outro. Um outro incompreensível. As perguntas do poema são dirigidas ao tigre, mas a interlocução aparenta ser mais retórica que idealizada como um diálogo efetivo. Não há uma identificação explícita entre natureza e humanidade como na representação que Sophie faz de si mesma; nem uma alteridade empática como na relação de Willa com Sophie (nada sabemos sobre as dores do tigre, nem do que temos em comum com ele); mas também não é um olhar objetificante como o de Meecham. Embora incompreensível, o tigre aparece como fonte de incontáveis mistérios. Há uma rendição perante isso que não é compreendido. Uma entrega amorosa. E, por isso mesmo, um maravilhamento.

Até agora me parece que esses diversos pontos de vista são como um relógio na parede. Ao meio-dia está a alteridade empática de Willa. Às três horas, a identificação integrativa de Sophie. Às seis, o realismo bruto de Meecham. Às nove, o fascínio amoroso de Blake. E assim por diante.

4.1 O RELÓGIO

Uma vez que esse relógio imaginário já foi devidamente estabelecido, o sentido que os poemas que compus adquirem após a leitura dos textos de ecocrítica pode ser agora examinado com atenção.

³⁶ A fonte próxima da anedota é a cantora e compositora Patti Smith, que visitou um museu dedicado ao poeta; onde, segundo ela narra em vídeo, lhe foi permitido folhear o caderno em que “The Tyger” foi originalmente escrito. O vídeo, que contém o relato e uma versão musicada do poema, pode ser encontrado neste *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=OSLjYScyaBo>

Embora os poemas não se encaixem perfeitamente na proposta, e não tenham sido compostos com essa intenção explícita, existem elementos na série que podem ser enfocados desde os pontos de vista discutidos no item anterior deste capítulo (seguindo os ponteiros do relógio) e, portanto, avaliados a partir de uma perspectiva ecológica mais minuciosa do que fizemos até o momento.

Vejamos, por exemplo, as duas últimas estrofes do primeiro poema:

Descended into a halo
To wake the town's prisoners
Caged and shackled one and all
From the Wild into a mall
For men to see as looking glasses
Of their own unnatural presses

Forgotten one and many
Of hearts of clay shared by any
Of those poor little brothers
In Francis' road, not his lepers
Mighty giants, fluffy dwarfs
Elephants great and little birds.

(Apêndice, Fearful Symmetry I - Fearful Symmetry)

Obviamente, o trecho apresenta uma visão antagônica à prática de manter animais selvagens presos para fins de exibição (“*To wake the town's prisoners/ Caged and shackled one and all*”; “*For men to see as looking glasses/ Of their own unnatural presses*”). A atitude espelha algo do que o episódio do *Arquivo X* retrata em termos da oposição dos ambientalistas à própria existência do zoológico.

A estrofe final faz um apelo à alteridade empática que ficava ao meio-dia do relógio descrito na primeira parte deste capítulo (“*Forgotten one and many/ Of hearts of clay shared by any*”). Além disso, os animais são os “*poor little brothers*”. Um irmão é algo que tem os mesmos pais que nós: a mesma origem, a mesma identidade essencial. Extrapolando um pouco é possível enxergar nos versos algo da identidade integralizante (a visão holística) que ficava às três horas do relógio. Não muito.

O uso da palavra é apenas aproximativo, pois “*brothers*” está ali em sentido metafórico, sem qualquer intenção de uma exatidão descritiva e, por isso mesmo,

caberiam várias interpretações, algumas aproximando mais os animais dos homens, outras sendo mais restritivas quanto à extensão dessa aproximação. Mas as leituras possíveis ao menos caminharão no sentido de uma afinidade, que não é explicitamente contraditada por nada ao longo do poema.

No segundo poema da série surgem novos momentos que podem ser relevantes para a análise ecocrítica. Os sentimentos conturbados do animal que está sendo fabricado na nave transparecem no trecho.

The sweetest jumpy babe scared
Looking up in awe at the silicon web
From which his own organs sprouted

(Apêndice, Fearful Symmetry II - Follow-Up)

É possível discutir até que ponto a manipulação científica operada pelos ecologistas espaciais do poema é moral e adequada. E o mesmo vale para o episódio do seriado. Todas as fêmeas abduzidas no episódio do *Arquivo X* morrem. Os visitantes alienígenas parecem não ter planejado muito bem suas ações em favor dos animais; ou então realmente não se importam com os indivíduos das espécies, mas apenas com o conjunto.

Na nave, como eu a concebi, surge o mesmo problema: os homens do espaço não parecem fazer muito caso de assustar o filhote retratado no trecho há pouco citado. Nesse sentido demonstram uma indiferença que, paradoxalmente, os aproxima de Meecham e de seu realismo bruto (situado às seis horas do relógio ecológico). Vão alcançar um propósito prático – no caso, um propósito potencialmente até benéfico à natureza –, mas partem de uma perspectiva de insensibilidade em relação aos espécimes utilizados em sua pesquisa ou ofício.

Ainda no segundo poema há mais exemplos dessa agência e sentimentalidade animal. Os lobos, as harpias do zoológico tudo observam e as mães gorilas temem. Assim como no episódio televisivo, a sensibilidade dos animais é desvelada (ainda que brevemente). Lemos então: “*Wolves and harpies, watching, watching/ Gorilla mothers fearing, fearing*”.³⁷

³⁷ Apêndice, Fearful Symmetry II - Follow-Up.

O primeiro trecho relevante do terceiro poema (“The Zoo”) é mais complexo do ponto de vista da análise ecocrítica, como o serão boa parte dos trechos selecionados a partir desse ponto na série autoral. Começa com uma atitude e reverte para outra um pouco diferente. A primeira atitude parece mais propícia ao sentimento ecológico; e, a segunda, nem tão propícia assim.

Prowling in sync to that cartoon kid in Grieg’s *Peer Gynt*
I chanced into a mountain tomb filled with great Kings
The spotted jaguar and his brother the panther,
Black. The scary tiger’s wavering igneous shine
And so many feeding lions as I couldn’t dream to try

Behind the clear glasses as thick, as bullet-proof...
As ought to be to keep us fools safe, though still scared
Spine cold, hands shaking, eyes wide
Trembling with roars and breaking with stares

(Apêndice, Fearful Symmetry III – The Zoo)

Inicialmente, a descrição é de uma espécie de temor reverencial. Os grandes felinos em exibição nessa parte do zoológico são comparados a grandes reis. Há um maravilhamento semelhante ao que aparece em “The Tyger”. No relógio, bateria nove horas: o fascínio amoroso de Blake.

Logo em seguida, porém, o temor reverencial transforma-se em temor puro e simples. Quando o foco da atenção muda dos animais observados para os sentimentos da própria narradora-personagem vemos que ela tem todas as reações típicas do medo. A personagem não chega a assumir uma atitude de antagonismo em relação aos leões e ao tigre, mas vê-se grata de estar protegida deles por uma barreira intransponível. Isso não deixa de contemplar um pouco do realismo bruto de Meecham (seis horas no relógio novamente).

É lógico que existe uma semelhança entre as duas partes do trecho que permitiria ver essas duas atitudes como uma continuidade e não uma ruptura, o que daria possibilidades de leitura diferentes. O medo puro e simples já se faria presente na primeira estrofe citada (afinal, o personagem do curta de animação referenciado no trecho – inicialmente, curioso e um pouco espantado – parece ficar crescentemente

amedrontado quando se dá conta do que tem na caverna³⁸) ou então a reverência temerosa continuaria presente na estrofe seguinte, no reconhecimento do poder daqueles animais (“*Trembling with roars and breaking with stares*”).

Mas a mudança de foco no ponto de vista – desse outro para si – pode muito bem ser lida como afetando a alteração da disposição subjetiva. Por óbvio, só pode pensar em proteger-se quem olha para si; quem mantivesse o olhar inteiramente no outro temido experimentaria uma apreciação de suas qualidades ferozes do modo como a própria fera a experimenta.³⁹

No próximo trecho separado para exame há uma interessante inversão de papéis que dialoga bem com a perspectiva ecocrítica:

The harpy’s stare saw and followed me
The gibbons’ eyes clustered out in key
Tracking my steps as though they’d figured me

I was blessed, special, singled out
For their careful attention yet unseen
Unfelt. Yet unfelt.

Unfelt in the meaningless breath that had been me.

(Apêndice, Fearful Symmetry III – The Zoo)

Em lugar de observar os animais, a visitante é observada por eles no zoológico. Não que isso a incomode necessariamente: salvo uma interpretação irônica da passagem, a atenção recebida a faz especial (“*I was blessed, special, singled out/ For their careful attention yet unseen*”). O observador humano é desvalorizado (“*Unfelt in the meaningless breath that had been me.*”), mas o olhar animal é exaltado.

Não sei se há uma hora no relógio para isso. Talvez a identificação integrativa das três horas seja o mais próximo do evento, pois é um momento que abole as

³⁸ O curta de animação referenciado no trecho é (o já mencionado) *In the Hall of the Mountain King*.

³⁹ Isto é, se o observador que se depara, por exemplo, com um tigre na selva pudesse esquecer-se inteiramente de si, experimentaria apenas a admiração pelo animal magnífico que tem diante de seus olhos. No entanto, no segundo em que esse aventureiro se dá conta de que é ele mesmo quem está diante de um tigre feroz – e que um animal como aquele poderia facilmente devorá-lo – todo o maravilhamento dá lugar simplesmente ao medo.

diferenças entre animais e homens; embora a cena possa ser entendida como simetria entre os polos da relação e, portanto, como alteridade empática (meio-dia no relógio).

O próximo trecho relacionado neste item, ainda extraído do mesmo poema da série autoral, vai na direção contrária, trazendo uma cisão e afastamento que inibe a possibilidade de identificação e empatia. Trata-se do encontro com o crocodilo.

But why?! Why, I wondered.
Why would anyone keep it there?
Why would anyone want to see it?
There was nothing to redeem it.

A deadly beast. Its hide, hideous and thick
Dark green beast, huge
Unnatural
Absurd
Unseemly

I swear by it: it was the largest crocodile ever seen
Swimming, swimming... swimming still?

(Apêndice, Fearful Symmetry III – The Zoo)

O crocodilo não recebe nenhuma compaixão. O medo mais uma vez fala mais alto e uma inequívoca rejeição aparece. Uma atitude para a qual também não temos (ao menos superficialmente) uma hora no relógio. O mais próximo seria o realismo bruto das seis horas, mas aqui ele aparece sob a forma de uma tomada de posição mais interior que exterior (e, por isso mesmo, de consequências menos práticas).

O derradeiro trecho relevante do terceiro poema reverte logo em seguida a atitude de rejeição. Se o crocodilo afasta, o hipopótamo aproxima:

But the good angels of Heaven were on my side
It was a hippo. Only a hippo.
I promise it looked exactly like an oversized baby
Fatty and happy, dancing in and out of the water!

The sight put a smile on my face

I'd never expected to see it, but it partly healed me
I loved it instantly. Could have taken it home...

(Apêndice, Fearful Symmetry III – The Zoo)

Permanecemos num terreno muito próximo da subjetividade da personagem. A escolha a favor do hipopótamo e contra o crocodilo é pessoal e guarda relação com a expressão de sua interioridade. Ambos, crocodilo e hipopótamo, são igualmente naturais. E igualmente perigosos. Mas causam reações emocionais distintas em quem os observa.

Há uma boa dose de projeção imaginativa no olhar descrito, o que situa o evento no limiar de um processo de antropomorfização relativa; mas a empatia existe. O hipopótamo é bem-vindo. Passamos de um extremo ao outro do relógio, pulando da sexta hora para o meio-dia. Isto é, de Meecham para Willa.

O tema do retorno ao mundo natural aparece no poema IV:

But then I saw a path open among the trees
I gazed at it, stared
The jungle attracted me
It had always attracted me, since I was a kid

Perhaps I should have gone into it
Gone into it and vanished
(Like, centuries ago!)
God knows how much it would have spared me
Spared them all

(Apêndice, Fearful Symmetry IV – The Zoo at Night)

A motivação por trás da escolha de entrar na mata não é a simples convicção de que essa rota – o retorno ao mundo natural – é o caminho adequado a ser seguido pelos seres humanos (o que seria a visão, por assim dizer, ecologicamente correta). Existe uma atração pela selva, que é antiga para ela (“*The jungle attracted me/ It had always attracted me, since I was a kid*”); mas existe também a reflexão de que os problemas do mundo humano que ficam para trás são um fator crucial a ser considerado (“*God knows how much it would have spared me/ Spared them all*”).

Não pude, infelizmente, desenvolver o suficiente da biografia da personagem para dar uma forma mais específica ao arrependimento retratado no trecho.⁴⁰ Tinha a ideia de explorar um pouco mais suas memórias e seu passado, mas não foi possível desenvolver essa linha narrativa ao longo do poema. Outros temas se sobrepuseram e essa ideia ficou um pouco esquecida. Porém, para os propósitos desta análise, o que consta no texto é mais que suficiente.

Vejamos como continua o quarto poema:

But I'm weak, I can't always be only in the Invisible
In the world within, *or beyond*, locked into what it meant to be there
I was silly enough to be scared
Hearing the noises of the woods after dark

I wanted out, back to the stone path
Wider, safer
Where I couldn't feel so strongly the presence of Death

(Apêndice, Fearful Symmetry IV – The Zoo at Night)

A atitude de retorno à natureza – cujo fundo emocional não guarda relação apenas com a mata, mas com outras questões interiores – não consegue ser mantida por muito tempo. Logo a personagem deseja sair dali. A realidade palpável da desorientação e do perigo se impõe.

É importante atentar para o fato de que, na leitura veiculada no próprio texto da estrofe, a base que permite esse mergulhar na selva é uma experiência de tipo espiritual (“*In the world within, or beyond, locked into what it meant to be there*”).

O enfraquecimento da capacidade de colocar-se existencialmente nesse lugar interior ou transcendente, mas sempre separado da realidade imediata, impossibilita a continuidade da presença no mundo natural (“*But I'm weak, I can't always be only in the Invisible*”). Na medida em que essa vivência espiritual mais sutil é perdida para o realismo corporal do medo, perde-se a própria possibilidade da conexão. O desejo de voltar ao mundo artificial humano aparece de imediato e o encanto da selva se desfaz.

⁴⁰ Ela, aparentemente, se arrepende de não ter deixado o mundo humano e partido para a selva anos antes; mas eu não cheguei a conceber uma motivação específica para a atitude. Parei na ideia genérica de um conflito e de algum tipo de erro cometido, sem fixar uma forma clara para o evento. A selva para onde ela deveria ter partido bem poderia ser uma metáfora. Nada disso, no entanto, foi desenvolvido no poema.

O próximo trecho examinado acrescenta uma nuance interessante:

And there I was, completely lost
Surrounded by foreign noise
Spinning, spinning
Oh my impressionable little heart!
Don't deceive me.

I regained my bearings
Not sufficiently, though
Just enough
To stumble into a clearance and find the moonlight
Then I retrieved a little notebook
(I kept a pen always with me)
And put myself to write:

(Apêndice, Fearful Symmetry IV – The Zoo at Night)

Paradoxalmente, a possibilidade de reter mesmo naquela circunstância algo que pertence eminentemente ao mundo humano – como é o caso da poesia – possibilita um alívio das pressões que impelem a personagem a fugir da mata. Isso talvez indique que a integração humana na natureza nunca é completa. Para estar fisicamente no mundo natural é preciso trazer para dentro dele o mundo humano, que o torna palatável e permite que a ordem racional da mente não seja perdida por completo num ambiente totalmente fora dos parâmetros humanos.

Continuam a emergir novas oscilações do ponteiro imaginário. A personagem alterna entre conseguir concentrar sua atenção na sua composição poética, mantendo o equilíbrio emocional, que permite sua permanência na mata, e retornar a um lugar interior de pavor e incômodo, que a impele a sair dali o mais rápido possível, sentindo fortemente a incompatibilidade entre sua própria condição de fragilidade e a dureza do ambiente natural.

God, I was silly...
What on Earth made me think I was adequate
To follow my weird urge to go into the jungle?!
I hardly knew how to deal with my bedroom's dark

What was I to do with snakes and jaguars?!

It was ludicrous!

(Apêndice, Fearful Symmetry IV – The Zoo at Night)

A cisão emocional que separa o elemento humano da natureza, já observada no episódio do crocodilo e na passagem pela floresta, permanece atuando mesmo depois que ela escapou da mata e está de volta ao circuito turístico do zoológico.

Esse lugar, que é o mundo natural compartimentado e cercado para fins de observação humana, se materializa no fim da jornada como uma porta de saída da experiência mais radical do mergulho na mata (não que seja muito profundo o mergulho retratado: é apenas suficiente para delinear um contraste).

Um realismo não tão bruto caracteriza o fim do poema de número IV:

I did not really die

Just passed out

Until June

In the next day's height

I was found in the room

Where they keep the lizards bright

And the scorpions, not too soon

Happily on the right side of the glass

And not mingling with the neighbourhood

(Apêndice, Fearful Symmetry IV – The Zoo at Night)

No item final do capítulo reexaminaremos um trecho do poema IV com mais cuidado, pois contém nuances especiais que precisam ser consideradas de modo um pouco mais amplo. Por enquanto, ficamos com o relógio numa hora incerta (talvez um pouco antes ou depois das seis...). Não é, porém, difícil notar que o ponteiro fictício oscila bastante ao longo dos poemas.

4.2 A CONDIÇÃO HUMANA

Em sua tese *Lively Green and Desert Wild: Nature and the Human Imagination in William Blake's Songs of Innocence and of Experience*, Elizabeth Deatricks reconhece que a dificuldade em integrar a poesia de Blake nas reflexões ecocríticas atuais, mesmo num contexto em que tantos outros poetas românticos passam por essa reavaliação, não se deve apenas à leitura tradicional que o enxerga como um poeta “anti-natureza”. Existe algo na própria constituição dos seus poemas que resiste a tentativas, como a de Hutchings, de enxergar verdadeiros animais e plantas, e não símbolos e alegorias de estados humanos, nas ricas flora e fauna do poeta.

[...] Blake's vision of nature is relatively complex and opaque – his nature is more representative of his ideas than it is a “recollection in tranquility”, as Wordsworth would have put it, of actual experiences. (DEATRICK, 2014, p. 68)

Esse fato acerca da poesia do inglês pode se apresentar como um obstáculo para os propósitos da ecocrítica na medida em que corrobora uma cosmovisão que não consegue enxergar a natureza senão em função das coisas humanas. Que, portanto, não reconhece no mundo natural um outro independente, um igual, que não precisa justificar-se em termos humanos, utilitários ou não.

Tampouco permite a visão mencionada uma abolição das distinções entre homem e natureza, no sentido holístico do texto de Mark S. Lussier, *Blake's Deep Ecology*. Há uma mistura constante entre o mundo natural e o humano em *Songs of Innocence and of Experience*; mas o mundo natural aparece, em quase todos os casos, como um veículo para a expressão alegórica ou simbólica do mundo humano e não como uma natureza real da qual o homem, como qualquer outro animal, faz parte.

A voz poética de Blake, que quase sempre toma uma forma humana, usa a natureza como símbolo para expressar coisas humanas. Ou seja, a natureza é um meio e o homem é princípio e fim. O axioma, que aparece nos “Proverbs of Hell”⁴¹ do poeta, segundo o qual “*Where man is not nature is barren*” se realiza de novo, de novo e de novo no conjunto de sua poesia. A natureza emerge na obra preenchida de cores, intenções e sensibilidade humanas, que lhe emprestam sentido. Ela não está ausente em

⁴¹ Poema do livro *The Marriage of Heaven and Hell*. Dados e *link* nas referências ao final do ensaio.

quase nenhum momento – ao contrário, é praticamente ubíqua – mas está quase que inteiramente permeada do humano.

Os exemplos citados por Deatríck para argumentar em sentido contrário na minha opinião não se sustentam. Ela presume com pouquíssima evidência que o cordeiro em “The Lamb” demonstre uma especial igualdade entre animal e homem. Supõe que Deus se apresentar tanto sob uma forma humana quanto sob o nome do cordeiro, assim como aparece no poema, implique em algo semelhante ao que defende a Deep Ecology (uma abolição real das diferenças). Não é o caso.

He is called by thy name,
For he calls himself a Lamb:
He is meek & he is mild,
He became a little child:
I a child & thou a lamb,
We are called by his name.

(BLAKE, *Songs*⁴², “The Lamb”, versos 13-18)

Obviamente, a inocência do cordeiro simboliza a inocência das crianças, daí que apareçam unidos por uma imagem poética; mas isso está a milhas e milhas de distância de colocar esses dois seres no mesmo nível de dignidade, que dirá como iguais. Dizer que a mesa e as cadeiras são móveis dotados de uma superfície não tem como consequência que, no jantar, os convidados vão sentar na mesa e pôr os pratos nas cadeiras. A igualdade sob um aspecto particular, ainda que importante, não é o mesmo que a proposta de uma igualdade total que supere a própria existência de polaridades.

Tudo o que o poema fala é que Deus pode ser chamado pelo nome da criança (forma sob a qual se manifestou no mundo) e pelo nome do cordeiro (título que adota). O uso da palavra “nome” é equívoco – isto é, compreende mais de um sentido ao mesmo tempo – pois, num caso, há encarnação e, no outro, apenas uma analogia suficiente de certas características para chamar uma coisa (o Cristo) pelo nome da outra (o cordeiro). A identificação do Cristo com a criança é biográfica, mas com o cordeiro é apenas metafórica.⁴³

⁴² Sempre que um poema de Blake puder ser encontrado em *Songs of Innocence and of Experience*, o nome da obra será abreviado para *Songs*. Os dados e o *link* para acessar o livro estão nas referências.

⁴³ Estou extrapolando ligeiramente a leitura, já que o Cristo não foi nominalmente mencionado em “The Lamb”; no entanto, trata-se de um dado cultural demasiado óbvio para ser ignorado.

O poema admite uma dignidade própria para o cordeiro perante Deus (que o vestiu, alimentou etc), inclusive anterior à volição humana⁴⁴; mas não apresenta em nenhum momento uma integração plena, e plenamente uniformizante, entre os polos da relação natureza/homem. Por exemplo, é o menino quem conta ao cordeiro que Deus cuida dele. Não consta que o cordeiro tenha respondido.

Em outras palavras: o menino do poema é o portador de uma verdade transcendente ao passo que o cordeiro, no máximo, numa leitura muito literal (e exagerada), seria aquele que a escuta.

Assim como em “The Tyger”, em “The Lamb” há perguntas e explicações, retóricas todas elas; e formuladas, muito provavelmente, tendo em mente o animal tal como ele realmente existe (o que em Blake, como já foi mencionado, não é sempre o caso). No outro exemplo citado por Deatruck para defender o mesmo ponto, o poema “The Little Girl Found”, a conexão é ainda menos convincente, pois os animais, além de serem evidentemente simbólicos de realidades humanas, estão quase que completamente esvaziados de seu comportamento natural.

A própria autora admite o irrealismo da representação, mas em seguida descarta a importância desse fato para a interpretação do poema.

[...] though the lions' total acceptance of Lyca and her parents in “The Little Girl Found” might not be realistic, it is exemplary of the Songs' insistence that the ideal human/nature relationship is one in which humans consider themselves to be a part of nature – and act accordingly. (DEATRICK, 2014, p. 68)

“The Little Girl Found” é uma continuação de “The Little Girl Lost”, ambos na metade “experience” de *Songs of Innocence and of Experience*. No primeiro poema do par, uma menina de sete anos (“seven summers old”⁴⁵) chamada Lyca segue o canto dos pássaros e se perde no deserto. Perdida, a menina hesita sobre se deixar adormecer, se perguntando se sua mãe sofre por sua ausência; até que ela, enfim, sobre solo sagrado (“O’ver the hallowed ground”⁴⁶), se entrega ao sono.

⁴⁴ Segue exatamente o modelo do Sermão da Montanha, em que o Cristo fala dos lírios do campo, que não tecem nem fiam, mas Deus os veste melhor do que Salomão se vestiu no auge de sua glória; e dos pássaros, que não semeiam nem colhem, mas Deus os alimenta.

⁴⁵ Verso de “The Little Girl Lost”. Dados e *link* para o *ebook* nas referências ao final do ensaio.

⁴⁶ Idem.

Enquanto Lyca dorme, predadores emergem das profundezas. Vêm até o lugar em que ela está um leão, uma leoa, leopardos e tigres. Em seguida, o leão chora lágrimas de rubi sobre a menina, a leoa a despe de seu vestido e os outros animais carregam Lyca para a caverna subterrânea, sem despertá-la.

Leopards, tigers, play
Round her as she lay;
While the lion old
Bowed his mane of gold,

And her bosom lick,
And upon her neck,
From his eyes of flame,
Ruby tears there came;

While the lioness
Loosed her slender dress,
And naked they conveyed
To caves the sleeping maid.

(BLAKE, *Songs*, “Little Girl Lost”, versos 41-52)

No segundo poema do par, “The Little Girl Found”, os pais de Lyca, muito sentidos, vão procurá-la. Sete dias e sete noites mais tarde, o casal encontra no deserto um leão. O animal se transfigura num homem de cabelos louros, armado e coroadado como um rei, e é explicitamente tratado como um espírito (“*a spirit armed in gold*”⁴⁷). Sob esta forma humana, ele os convida a segui-lo até o seu palácio subterrâneo, onde os dois encontram a filha. A família (na interpretação de um retorno à vida natural) passa a viver junto com os animais e sem temê-los.

‘Follow me,’ he said;
‘Weep not for the maid;
In my palace deep,
Lyca lies asleep.’

⁴⁷ Verso de “The Little Girl Found”. Dados e *link* para o *ebook* nas referências ao final do ensaio.

Then they followèd
Where the vision led,
And saw their sleeping child
Among tigers wild.

To this day they dwell
In a lonely dell,
Nor fear the wolvis howl
Nor the lion's growl.

(BLAKE, *Songs*, "Little Girl Found", versos 41-52)

Foram, Lyca e os seus pais devotados, felizes para sempre junto com os bichos na selva selvagem (peculiarmente, sob a terra...). Mas, se esse é o caso, e vivem acompanhados de tantas criaturas amigáveis, por que razão a cova que eles habitam é solitária (*"To this day they dwell/ In a lonely dell,"*)?

Acho que existe uma outra leitura possível para o fim do poema. Uma que faz bem mais sentido do que a ideia da reintegração na vida natural. Isto é, se o retorno à natureza existe, nos moldes concebidos por Deatrick, no mínimo é preciso admitir que Blake o vê como solitário. Mas o poema está, muito provavelmente, tratando de outro tema, cuja interpretação é mais sutil.

Seven nights they sleep
Among shadows deep,
And dream they see their child
Starved in desert wild.

Pale through pathless ways
The fancied image strays,
Famished, weeping, weak,
With hollow piteous shriek.

(BLAKE, *Songs*, "Little Girl Found", versos 9-16)

Quando os pais estão procurando a menina no esmo, os dois sonham que a filha agoniza e clama por ajuda em algum lugar. A ideia da morte permeia toda a construção

da dupla de poemas. Antes de poder adentrar esse outro mundo subterrâneo, Lyca dorme. Mas ela resiste ao sono por não querer entristecer sua mãe.

Ora, a mãe não tem nenhum motivo para ficar abalada se a filha simplesmente dormir. Ficará abalada se a menina morrer.

A ligação simbólica entre o sono e a morte é demasiado óbvia para precisar ser explicada. Lembre o leitor, por exemplo, do monólogo central da peça “Hamlet”: “*To die: to sleep; No more; and by a sleep to say we end. [...] To sleep: perchance to dream [...] for in that sleep of death [...]*”⁴⁸ etc. Mas talvez caiba recorrer a um historiador da religião, o romeno Mircea Eliade, para demonstrar um ou dois pontos relevantes.

No livro *The Sacred and The Profane: The Nature of Religion*, Eliade demonstra a antiguidade da relação mística entre a terra e a maternidade:

The image is found throughout the world in countless forms and variants. It is the *Terra Mater* or *Tellus Mater* so familiar to Mediterranean religions, who gives birth to all beings. [...] we read in the *Homeric Hymn* to Earth, "firm Earth, eldest of gods... that nourishes all things in the world... Thine it is to give or to take life from mortal men" (1 ff.; trans. A. Lang, *Homeric Hymns*, p. 246). And in the *Choephoroi* Aeschylus celebrates the earth, "who bringeth all things to birth, reareth them, **and receiveth again into her womb**"⁴⁹ (127-128, trans. Verrall, *Choephoroi*, p. 214) (ELIADE, 1964, p. 139)

Ora, o rito funerário de inumação representa exatamente essa ideia do retorno à origem. À maternidade da terra. Além disso, esse tipo de rito, em que o morto recebe um sepulcro no solo sob o chão, está relacionado com diversos outros ritos e eventos vitais de significação análoga:

The initiatory symbolism and ritual of being swallowed by a monster has played a considerable role both in initiations and heroic myths and in the mythology of death. The symbolism of return to the ventral cavity always has a cosmological valence. It is the entire world that returns, with the candidate, into cosmic night, in order that it may be created anew, that is, regenerated. (ELIADE, 1964, p. 195)

⁴⁸ O belíssimo trecho do solilóquio pode ser encontrado no *ebook* que consta das referências ao final do ensaio: “*To die - to sleep,/ No more; and by a sleep to say we end/ The heart-ache, and the thousand natural shocks/ That flesh is heir to: 'tis a consummation/ Devoutly to be wish'd. To die, to sleep. /To sleep, perchance to dream - ay, there's the rub, /For in that sleep of death what dreams may come,/When we have shuffled off this mortal coil,/Must give us pause.*”

⁴⁹ Negrito meu.

O retorno à terra, Eliade explica no livro, é semelhante em vários ritos regenerativos. Há casos de tradições tribais, por exemplo, em que os enfermos são parcialmente enterrados para obter a cura de certas doenças.

No caso da morte, a volta ao elemento terrestre contém a ideia da ressurreição:

Above all, we understand this: the man of the primitive societies has sought to conquer death by transforming it into a rite of passage. In other words, for the primitives, man dies to something that was not essential; men die to the profane life. In short, death comes to be regarded as a supreme initiation, that is, as the beginning of a new spiritual existence. (ELIADE, 1964, p. 196)

Os ritos fúnebres, paradoxalmente, estão ligados à simbologia do nascimento. São estruturados partindo do princípio de que a morte é o começo de uma nova vida. O morto é enterrado porque a terra é uma mãe. A matéria de que ele se constitui e que, portanto, pode reconstituí-lo. A cova é como o útero: a nudez (que aparece no primeiro dos poemas de Blake sobre Lyca) entra na estrutura simbólica do rito porque nascemos nus; e porque essa nudez primordial significa o estado de pureza anterior ao encontro com a corrupção do mundo (espelhada pela decomposição do corpo sem vida). Até mesmo as lágrimas, ritualmente choradas sobre o morto e seu túmulo, são como uma chuva que fertiliza o solo para que ele engendre o nascimento da vegetação.

A cena do cortejo de animais levando Lyca para a caverna subterrânea parece-se exatamente com um cortejo fúnebre. O fato de que ela é levada para dentro da terra lembra bastante uma cena da peça *Édipo em Colono*, a parte mais esquecida da trilogia tebana de Sófocles. Especificamente, a cena a que me refiro é a da morte de Édipo. Cego, reduzido à mendicância errante após sua tragédia, Édipo aceita deixar para trás a própria vida. E o faz sem se rebelar contra os céus, nem se esquivar do destino que lhe é dado, desse modo, é premiado com a presença dos deuses na hora da morte. O chão do jardim sagrado em que ele está se abre e ele é conduzido ao mundo inferior.⁵⁰

⁵⁰ No trecho da peça mencionado, Édipo diz a Teseu: “*Do not touch me, but allow me unaided to find the sacred tomb where it is my fate to be buried in this land. This way, here – come this way! Hermes the Conductor and the goddess of the dead lead me in this direction.*” Os eventos finais de sua passagem ao mundo dos mortos acontecem fora da cena e são narrados por um Mensageiro: “*When he had come to the Descending Way, which is bound by steps of bronze to earth's deep roots, he paused at one of the many branching paths near the basin in the rock [...]; then he sat down and loosened his filthy clothing [...] called his daughters, and asked them to bring water [...] they washed him and dressed him, as is the custom. [...] Zeus of the Underworld sent forth his thunder, and the maidens shuddered as they heard.*” O próprio Zeus se manifesta: “*[...] there was a silence; suddenly a voice called aloud to him, so that everyone felt hair rising from the sudden terror. The god called him again and again: ‘Oedipus, Oedipus, why do you delay our going? Too long you have been lingering.’*” Sobre o momento exato da morte de

Os animais vêm de um lugar subterrâneo e levam a menina consigo ao voltar às profundezas da terra. Performam um rito de passagem ao mundo pós-morte. Nessa perspectiva, é perfeitamente claro o motivo pelo qual Lyca e sua família já não sofrem por medo das feras: eles já não têm o que temer, pois os mortos não têm motivos para temer a morte (que, no entanto, é solitária).

Embora a imagem poética de um retorno à natureza esteja presente, os animais em nenhum momento se comportam como animais. Eles habitam um mundo subterrâneo; predadores embora, não são ferozes. O leão fala e se transforma num homem. A leoa despe a menina. Não é difícil perceber a presença de uma série de alegorias ou símbolos cuja decifração atenta vai nos levar muito longe de uma idealização ecológica do mundo natural.

Os primeiros versos de “The Little Girl Lost” contêm uma profecia significativa:

In futurity
I prophesy
That the earth from sleep
(Grave the sentence deep)

Shall arise, and seek
For her Maker meek;
And the desert wild
Become a garden mild.

(BLAKE, *Songs*, “Little Girl Lost”, versos 1-8)

A terra vai despertar de um sono e buscar seu Criador. E esse evento escatológico fará do deserto selvagem um jardim ameno. Aqui não há a imagem de um retorno à natureza, alcançado mediante o abandono do mundo humano; mas de um processo de mudança que faz da natureza selvagem uma natureza domesticada, humanizada: um jardim ameno (“*Become a garden mild*”). Isso pode ser uma imagem poética, que não precisa sequer estar se referindo apenas ao mundo natural (a cidade,

Édipo, narra o Mensageiro: “*But by what fate Oedipus perished, no man can tell, except Theseus alone. It was no fiery thunderbolt of the god that removed him, nor any rising of whirlwind from the sea; it was either an escort from the gods, or else the dark world of the dead kindly split open to receive him.*”

[A tradução citada nesta nota pode ser encontrada no *website* Perseus através do link:
<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0190%3Acard%3D1620>]

por exemplo, é uma selva que precisa ser humanizada), mas vai num sentido contrário à argumentação que Deatricks derivou da parte final da história de Lyca (parte que, como vimos, é igualmente problemática em termos de sua interpretação).

Segundo a resenha de Jennifer Davies Michael, Hutchings se apoia no poema “The Fly” para afirmar que Blake foi capaz de conceber imaginativamente as necessidades do mundo natural no mesmo nível das necessidades humanas.

While Blake’s insistent emphasis on the “human form divine” makes his attitude towards such anthropomorphism less than clear, Hutchings cites “The Fly” as evidence that Blake could and did imagine a fly and a human being on equal terms – even having the man call himself “a Fly” at the end of the poem. (MICHAEL, 2004, p. 76)

Novamente me parece ser um caso de linguagem figurativa para tratar de coisas humanas. O poema “The Fly” se dirige a uma mosca que acaba de ser morta por um homem. Arrependido, ele contempla a realidade da mosca e a sua própria, naquilo que os une, mas também naquilo que os separa.

Vejamos um trecho do poema:

Little Fly,
Thy summer’s play
My thoughtless hand
Has brushed away.

Am not I
A fly like thee?
Or art not thou
A man like me?

For I dance,
And drink, and sing,
Till some blind hand
Shall brush my wing.

(BLAKE, *Songs*, “The Fly”, versos 1-12)

O assunto tratado não é a mosca.⁵¹ É, provavelmente, o conjunto de padrões morais que Blake retrata em vários outros poemas de *Songs of Innocence and of Experience* como um obstáculo à felicidade.⁵²

Partindo desse ponto de vista, “The Fly”, ao menos em suas primeiras três estrofes, é um poema antimoralista. Pois a mão cega que acaba com a festa na terceira estrofe é exatamente esse conjunto de exigências que pesam sobre a conduta humana.

No entanto, para entender o poema, é preciso lembrar que o mesmo William Blake compreendia as regras morais como consequências do uso da razão. Ora, o poeta, no trecho seguinte (o final) de “The Fly”, exalta o pensamento racional. Se os valores morais vinham exatamente disso que ele exalta, podemos concluir que Blake não os via de maneira inteiramente negativa; mas que, ao contrário, compreendia neles um sentido (ao menos quando lhe parecesse que se apresentavam em suas melhores formulações).

Vejamos o que indica a respeito do pensamento o trecho seguinte do poema:

If thought is life
And strength and breath,
And the want
Of thought is death;

Then am I
A happy fly.
If I live,
Or if I die.

(BLAKE, *Songs*, “The Fly”, versos 13-20)

O pensamento é valorizado na quarta estrofe. Ele é vida e força e sopro (espírito). Sua falta, a morte. Porém o que Blake diz partilhar com a mosca é a parcela sensual (isto é, ligada aos sentidos) de sua existência: a dança, a bebida, o canto...⁵³ A estrofe final pode indicar uma opção por esse aspecto sensual, em detrimento do lado mental da vida humana, ainda que fazê-lo traga consigo o risco de matar (“*If I live,/ Or if I die.*”) esse outro elemento da identidade, o pensamento, que o próprio poema exalta.

⁵¹ Frase hiperbólica. É claro que a mosca é também um assunto; não me parece, no entanto, ser o assunto principal. É antes a deusa que o poeta usa para introduzir uma questão humana mais profunda.

⁵² Um bom exemplo dessa tendência é o poema “Earth’s Answer” (no livro *Songs*).

⁵³ Lembrando que moscas de verdade não dançam, não ficam embriagadas, nem cantam (o que indica haver uma metáfora qualquer na escolha desse inseto por Blake).

Pode também indicar uma ironia: a inversão do verbo e do sujeito na última estrofe (“*Then am I / A happy fly.*”) estrutura o verso como uma pergunta, mas põe um ponto no final. Nesse caso, esse homem não é realmente feliz vivendo como uma mosca. Expressa-se do mesmo modo como alguém que comentasse “*Am I a lucky fellow...*” quando lhe acontece algo de ruim.

Por outro lado, a própria mão que interrompe o brinquito é descrita como “*thoughtless*”. E sabemos que “*the want of thought is death*”. Isso apontaria, ainda que de modo tortuoso, para uma compatibilidade entre as duas coisas (ou para a necessidade de compatibilizá-las): o pensamento que regula e o prazer que exige a liberdade. Pois se aquilo que restringe é impensado, o pensamento é compatível com o objeto da restrição.

A impressão é que Blake sentia em alguma medida a tragédia de ter que optar entre o céu e a terra: a razão que ordena e os sentidos que libertam. Se decidisse ser como a mosca e desprezar o pensamento, que é vida, arriscava-se a morrer. Se decidisse, ao contrário, simplesmente tomar partido do pensamento, já não seria como a mosca feliz, cuja brincadeira de verão a tornava igual aos homens (metaforicamente e sob aquele aspecto particular). A saída seria então manter o jogo de tensões entre os pólos.

No entanto, o poeta, na estrofe final, parece estar indiferente à viver ou morrer (“*If I live, / Or if I die.*”). Poderia isso indicar que a própria ausência ou presença do pensamento lhe é indiferente? E, portanto, que o ato impensado de acabar ou não com a festa de sua parcela mosca não é, no fundo, sequer importante? Afinal, até que ponto a falta de pensamento (morte) não pode ser interpretada como o êxtase que assemelha animais e homens, em oposição à presença da razão (vida), que os separa?

O poema certamente dá espaço a um grande número de interpretações. Seja como for, a discussão é moral e metafísica; mas não é necessariamente ecológica. A mosca parece ter entrado na história meio por acaso.⁵⁴ Poderia ter sido qualquer outro animal. Ou animal nenhum. De um modo ou de outro, qualquer que seja a interpretação mais coerente ou a intenção original do autor, e apesar de dar título ao poema, não é a mosca que está no centro da discussão. Mais uma vez a natureza em Blake aparece como um motivo cuja função é desencadear determinada reflexão sobre a condição humana.

⁵⁴ Talvez não seja tão por acaso assim. Não deve ser por mera coincidência que na poesia de Blake o cordeiro seja relacionado à inocência da infância ou que o leão se transforme em rei. O poeta parece optar por seguir as convenções simbólicas tradicionais que fazem essas associações. A escolha da mosca, nesse caso, pode indicar algo pequeno e incômodo, ou insignificante e desprezível, na própria condição humana. Porém, se assim for, resta ainda mais transparente que não é a espécie animal mosca, a *Drosophila melanogaster* ou a *Musca domestica*, mas sua significação cultural simbólica que é convocada a aparecer no poema.

4.3 O VISÍVEL E O INVISÍVEL

Poderia um leitor perguntar se me aproximo de Frost ou de Blake no tratamento dado à natureza na escrita. Resumidamente, posso dizer que, apesar de muitas vezes falar de animais exóticos (o que me aproxima de Blake), os animais e plantas dos poemas da minha série autoral são todos eles realmente animais e plantas, exatamente como os de Robert Frost. Não são alegorias. Não são meras imagens poéticas corporificando alguma outra coisa que é o verdadeiro assunto do poema. Eles, e aquilo que lhes está acontecendo, são realmente o assunto.⁵⁵

Podem, ocasionalmente, aparecer também de modo alegórico, remetendo a sentimentos, ideias e desejos; mas só em alguns momentos. Podem servir de símbolos num recorte mais amplo, ser lidos assim por um leitor com grande sensibilidade para identificar significados ocultos ou que deliberadamente busque fazer comparações, relações entre os poemas e alguma outra coisa; mas sem ferir o plano mais pragmático da interpretação e em nenhum momento a custo de deixarem de ser tratados com a consistência de dados do mundo exterior (ainda que de um exterior fictício em que hipopótamos saem voando). Pois não me parece que algo para ser simbólico precise deixar de ser material.⁵⁶

Moro defronte de uma área militar que contém um resquício de mata. A ilha de vegetação é pequena, mas perfeita: completa com as três camadas de cobertura vegetal naturais a uma floresta tropical (vegetação rasteira, arbustos e árvores), todas as três presentes num estado de exuberância. A mata está cheia de pequenos animais. Sobretudo são encontrados uma grande variedade de aves, répteis e insetos. Numa determinada época do ano, os moradores do meu prédio, que somos vizinhos desse resquício de Mata Atlântica há tanto tempo, estamos acostumados a ouvir uma verdadeira sinfonia.

O som alto atravessa uma avenida e uma rua, não chega a perceber a barreira de quatro pequenos prédios. Sem tomar conhecimento da distância sobe até o décimo andar e entra pela janela da sala com grande alarde. São centenas, talvez milhares ou dezenas de milhares de cigarras que cantam desesperadamente ao fim da tarde e que não podem

⁵⁵ Embora não seja o único assunto representado, a natureza (especialmente o mundo animal) tem um lugar próprio só dela. E se faz presente nos cinco poemas da série.

⁵⁶ No caso de um mundo ficcional, quando uma coisa é retratada de modo a apontar para a densidade típica do mundo material exterior (ainda que isso seja feito com liberdades poéticas ocasionais), a representação ainda será capaz de reter uma modalidade de simbolismo que é inerente ao mundo material real sem fazer disso uma caricatura.

ser ignoradas. O barulho é maravilhoso. Parece transportar quem o escuta para um passado sugestivo e selvagem.

A coincidência com o pôr do sol figura estranhamente simbólica, pois o poente significa para o sol um adormecer e uma morte. O canto da cigarra é agônico. A mudança de pele e o abandono do exoesqueleto, característicos dessa espécie, marcam uma imagem de morte e ressurreição. Pousadas sobre o musgo verde brilhante, quase fosforescente, que cobre certas árvores, o ato de deixar para trás o exoesqueleto seco e rachado e assumir uma nova pele, quase transparente e infinitamente mais delicada, figura como uma passagem de um mundo a outro. O fato de em certas mudas o adulto sair da casca voando torna a visão ainda mais fantástica.

Tudo isso constitui um conjunto de símbolos demasiado perfeito e completo para não revelar que o mundo material está simbolicamente estruturado para além de meras associações artificiais da mente humana. A própria realidade se apresenta como um discurso. Discurso que, no entanto, não se limita, nem sequer privilegia como idioma, o mundo natural em detrimento do mundo humano. Que tampouco anula a materialidade das coisas (ao contrário do que faz, por exemplo, o idealismo subjetivo de Berkeley), pois se o discurso que se expressa não é humano, não precisa se pautar pelas limitações típicas do pensamento e da linguagem.

Mircea Eliade mostra, no mesmo livro mencionado no item anterior, a antiguidade dessa modalidade de experiência. Discorre sobre a forma como ela se apresenta nos seguintes termos:

In this chapter we shall try to understand how the world presents itself to the eyes of religious man - or more precisely, how sacrality is revealed through the very structures of the world. We must not forget that for religious man the supernatural is indissolubly connected with the natural, that nature always expresses something that transcends it. As we said earlier: a sacred stone is venerated because it is sacred, not because it is a stone; it is the sacrality manifested through the mode of being of the stone that reveals its true essence. This is why we cannot speak of naturism or of natural religion in the sense that the nineteenth century gave to those terms; for it is "supernature" that the religious man apprehends through the natural aspects of the world. (ELIADE, 1964, p. 117 - 118)

Não busquei incluir uma hierofania⁵⁷ dessa ordem na intenção subjacente à composição dos meus poemas. No entanto, em alguma medida isso está lá, mas

⁵⁷ Termo que Eliade usa no livro para designar as manifestações do transcendente em geral.

desvelado numa circunstância de instabilidade. Uma dificuldade de permanecer num nível perceptivo que possibilite a continuidade da experiência acaba por dissolvê-la. Pois as preocupações do mundo corpóreo, as flutuações naturais da atenção, atraem a percepção de volta para a experiência banal com muita facilidade.

It was all over
All over me, on me, in me
The tyger, the lioness, the harpy, the giraffes
Even the dreaded one, the awful creature
Perhaps that was why I felt this need to stay.

But I'm weak, I can't always be only in the Invisible
In the world within, *or beyond*, locked into what it meant to be there
I was silly enough to be scared
Hearing the noises of the woods after dark

I wanted out, back to the stone path
Wider, safer
Where I couldn't feel so strongly the presence of Death

And Life too

Life sprouting green, bright mossy green
Other worldly and unnaturally bright
Supernatural like the bad song of the owls
The myriad whispering voices of the cicadas
Loud, cutting whispers that completely defeated the purpose of whispering

(Apêndice, Fearful Symmetry IV – The Zoo at Night)

O musgo, as corujas e as cigarras representam a presença atual, exterior e concreta da natureza no trecho acima. O tigre, a leoa, a harpia e as girafas, embora tenham sido retratados estando fisicamente presentes em outros momentos da narrativa na série de poemas, reaparecem no trecho sob a forma de pensamento, que a própria personagem pensante interpreta como símbolos. Aspectos da condição humana não especificados, cuja expressão é mediada pela memória do que já foi visto e vivido.

Por um momento, a narradora-personagem compreende a unidade entre os acidentes exteriores de sua vida e seus estados interiores, especialmente os traços de sua

personalidade (“*It was all over/ All over me, on me, in me/ The tyger, the lioness, the harpy, the giraffes*”). O mundo natural testemunhado é reinterpretado. Os elementos da natureza aparecem como uma série de aspectos da experiência que se materializam simultaneamente dentro e fora da alma.

Os animais e plantas são verdadeiros animais e plantas ao longo de toda a composição. Assim como a poesia de Robert Frost, os cinco poemas que escrevi partem de uma perspectiva narrativa em que a natureza não precisa significar nada para se fazer presente. Não obstante isso, às vezes ocorre que ela, sem deixar de ser exterior, seja também explicitamente interior.

Nada disso, no entanto, fala apenas da natureza material como entendido numa ecocrítica de vertente cética. Os símbolos naturais, no sentido em que pretendo dispor deles, retêm inclusive a possibilidade de evocar a natureza como portadora de uma presença efetivamente espiritual. Não se trata da Terra teorizada como um superorganismo, parabiológico, que abarca o conjunto do mundo natural (e apenas isso). Não se trata nem sequer do mundo natural, pois as coisas humanas podem igualmente se apresentar sob uma forma que faça transparecer algo que as transcende.

A falta de durabilidade desse tipo de experiência, em que algo da identidade transcendente dos seres se mostra no imanente, constitui uma pequena tragédia. No poema IV, há uma identificação dessa tragédia pela personagem (“*But I’m weak, I can’t always be only in the Invisible*”); mas há igualmente uma naturalidade em relação à presença meramente material daquele mundo não-humano situado na mata e no zoológico. De modo que a perspectiva não escapa totalmente do escopo ecocrítico (especialmente na intenção de ver na natureza um outro de pleno direito) e até se mantém nele grande parte do tempo.

No caso de Blake, no que concerne a esses mesmos fins ecocríticos, parece realmente haver uma pedra de tropeço. A representação poética que faz da natureza o escritor romântico inglês ser constantemente simbólica de coisas humanas, coisas essas que se afiguram sistematicamente como o ponto principal da atenção, pode constituir um fenômeno um pouco preocupante. Mas algo o redime do ponto de vista ecológico. Pois ninguém pode falar tanto da natureza sem que ela tenha suma importância para si. O deslumbre do poeta com o tigre não pode significar uma mente indiferente aos animais reais.

Não tenho a mínima intenção de promover uma desvalorização da opção de retratar a natureza sob uma ótica puramente alegórica, fortemente subordinada à

expressão de ideias e sentimentos. Talvez a função de Blake na discussão ecocrítica seja exatamente mostrar que a natureza pode aparecer como um símbolo de coisas humanas sem que isso constitua um defeito.⁵⁸

Pensemos:

Uma experiência qualquer, humana e corriqueira, pode servir de símbolo para alguma outra realidade pessoal, social ou cósmica mais sutil. Isso sempre foi assim. O invisível pode ser traduzido pelo fenômeno gráfico e chocante. O amor, por exemplo, pode ser representado pela guerra. Uma crise existencial por um naufrágio ou por um barco à deriva. São casos de eventos humanos cuja dramaticidade gráfica permite expressar outra experiência que, por ser menos visível, pode não revelar-se em toda a sua grandeza sem o recurso a um desses símbolos.

Fazer uso desse recurso não é o mesmo que fazer pouco da dor dos naufragos e dos navegadores perdidos, nem equivale a desprezar o heroísmo do guerreiro ou o desespero das vítimas civis de um confronto armado. É somente representar uma coisa por outra, como sempre foi feito. Do mesmo modo o mundo natural pode fazer (tantas vezes fez, faz...) essa função de prover uma representação exterior para aquilo que, por natureza, carece de uma materialidade sensível, diretamente acessível e facilmente comunicável.

Há casos em que o artista sequer saberá acessar sua interioridade sem os símbolos com que ela espontaneamente se manifesta para ele. Ele pode ser como alguém que sonha um sonho evidentemente simbólico e, no entanto, não sabe interpretá-lo: sua única possibilidade de expressão é contar o sonho sob a forma em que o recebeu. Se o cão sonhado significava um problema a ser resolvido ou se o gato onírico representava uma pessoa querida é coisa que ele talvez só compreenda depois que tiver relatado o ataque do cão e a fuga do gato; pois foi assim, sob essas formas sensíveis, que lhe apareceram a pessoa e o problema no sonho.

Existe, me parece, um espaço de flexibilidade, semelhante ao ponteiro movente do relógio ecológico anteriormente sugerido. Nesse espaço, vários tipos de posicionamento em relação ao objeto são possíveis, cada um em sua hora, sem que a presença de um deva ser vista como um impedimento às outras perspectivas. Cada uma delas possuindo sua própria função e lugar.

⁵⁸ A minha função eu desconheço.

5 BREVE CONCLUSÃO

Para evitar me repetir, e contando que a parte final do último capítulo foi suficientemente conclusiva, quero expressar minha sincera gratidão a quem, eventualmente, tenha chegado até este ponto da leitura. Entre tigres e cordeiros, custou algum suor e algum tempo de vida expressar adequadamente o que percebi (ou imaginei perceber) nos textos que abordou este trabalho de conclusão de curso.

O modo como o trabalho foi organizado me permitiu retomar seguidamente os meus poemas sob novos ângulos. Retraçando suas fontes remotas de inspiração, retomando o processo interior pelo qual os compus e, por fim, procedendo ao reexame dessas reflexões, a partir dos textos exógenos, com quais pude comparar tanto os poemas (os meus e os de Blake) quanto o episódio televisivo, e enxergá-los mais claramente e sob novos pontos de vista. Pessoalmente uma experiência enriquecedora.

O processo de discussão com o orientador deu bons frutos, tanto por oferecer a fundamental leitura externa, que permitiu a esta escritora-pesquisadora (nas palavras dele) perceber até que ponto era compreendida – e em que falhava sua exposição. Especialmente, foi uma contribuição insistente do muitíssimo paciente orientador a seleção dos textos de ecocrítica (e a própria decisão de abordá-los) .

Embora de leitura inicialmente complexa, estes foram essenciais para afastar o ensaio, em seu capítulo final, de uma perspectiva centrada na minha leitura pessoal das obras e encaixá-lo, de algum modo, mesmo que precariamente, nas discussões acadêmicas mais atuais. Se bem que, mesmo então, o elemento subjetivo da análise tenha mantido sua força nas escolhas que fiz. Isto é, contra a composição de um texto acadêmico mais comum; definitivamente, a favor de arriscar algo mais próximo do meu coração e das minhas reais habilidades.

O risco só pôde ser corrido em virtude da generosidade do orientador e da banca. Muito especialmente deu frutos o recorte preciso⁵⁹, proposto pelo professor Lauro Quadrado, que focava na relação entre um único verso e um conteúdo audiovisual que aludia ao verso. Essa escolha, feita no ponto de partida, permitiu um senso de orientação através das transfigurações que foi sofrendo a proposta.

Sem que houvesse da minha parte mínima familiaridade com este tipo literário, o TCC (situação em que, suponho, se encontram outros alunos como eu) a disposição e

⁵⁹ O elogio partiu da banca, mas desde então já o vi repetido por outros professores.

sensibilidade do orientador de ouvir meus comentários, sobre diversas possibilidades temáticas, nas conversas preliminares, e tirar dali um conjunto de propostas que iluminavam aquilo que era esperado – ou possível – no TCC, foi o elemento fundamental que coeriu a minha dispersão habitual em objetivos bem definidos e claros. De modo que deixo aqui um profundo sentimento de deferência ao orientador, pela forma como foi conduzido o esforço meses afora, e a despeito das minhas falhas.

O derradeiro nome que quero fazer constar desta página com a qual concluo o trabalho é o de Robert Frost, a quem sou muito grata. Quanto mais penso no assunto mais vejo que aquilo que escrevi poeticamente é debitário do realismo calmo e narrativo de tantos de seus poemas. Se a exuberância de Blake me atrai, e corresponde de algum modo ao meu temperamento, e a um tom que às vezes perpassa a minha criação, a paixão pelo simples narrar, com atenção e precisão, um filme que se desenrola na minha cabeça, esteve igualmente presente.⁶⁰

A quem possa interessar estes foram os elementos que possibilitaram materializar a minha composição. Todas as considerações especialmente teóricas, no que dizem respeito à ecocrítica, surgiram *ex post facto* para mim (em termos da atividade criativa concreta). Ainda que, nos pontos de convicção mais pessoal, e nos assuntos mais próximos do meu imaginário habitual, em especial aqueles puramente mitológicos ou literários, eu já carregasse comigo, em germen, esta planta.

⁶⁰ Não estou criticando William Blake por enxergar a interioridade humana nos muitos animais e plantas (no mundo exterior) de que ele fala, nem por romper com o realismo dessas representações. Acho que a parte da realidade cuja densidade Blake capta melhor é exatamente a interioridade humana. Frost equilibra um pouco melhor a percepção aguda do mundo interno e do mundo externo (mas esse é apenas um dos modos de escrever poemas; em si mesmo, nem melhor nem pior).

6 REFERÊNCIAS

BLAKE, William. Songs of Innocence and of Experience: Shewing the Two Contrary States of The Human Soul. The Project Gutenberg (1 de outubro de 1999). Pode ser encontrado em: < <https://www.gutenberg.org/cache/epub/1934/pg1934-images.html> > Último acesso: 2 de julho de 2023.

BLAKE, William. The Marriage of Heaven & Hell. The Project Gutenberg (4 de abril de 2014). Em: < <https://www.gutenberg.org/cache/epub/45315/pg45315-images.html> > Último acesso: 2 de julho de 2023

CHESTERTON, G. K. Ortodoxia. Traduzido por Almiro Pisetta (Edição Centenária 1908 – 2008). São Paulo: Mundo Cristão, 2008.

DEATRICK, Elizabeth M. P. Lively Green and Desart Wild: Nature and the Human Imagination in William Blake's Songs of Innocence and of Experience. Middletown, Connecticut: Wesleyan University, abril de 2014.

ELIADE, Mircea. The Sacred and the Profane: The Nature of Religion. Traduzido do francês para o inglês por Willard R. Trask. 1º ed. New York: Harcourt, Brace and Company, 1959.

FROST, Robert. A Boy's Will. The Project Gutenberg (1 de janeiro de 2002). Pode ser encontrado em: < <https://www.gutenberg.org/cache/epub/3021/pg3021-images.html> > Último acesso: 27 de julho de 2023.

FROST, Robert. "Dust of Snow". Poetry Foundation. Pode ser encontrado em: < <https://www.poetryfoundation.org/poems/44262/dust-of-snow> > Último acesso: 27 de julho de 2023.

FROST, Robert. Mountain Interval. The Project Gutenberg (7 de julho de 2009). Encontrado em: < <https://www.gutenberg.org/cache/epub/29345/pg29345-images.html> > Último acesso: 2 de julho de 2023.

FROST, Robert. North of Boston. The Project Gutenberg (1 de janeiro de 2002). Pode ser encontrado em: < <https://www.gutenberg.org/cache/epub/3026/pg3026-images.html> > Último acesso: 2 de julho de 2023.

FROST, Robert. "The Census-Taker". Poetry Foundation. Pode ser encontrado em: < <https://www.poetryfoundation.org/poems/148649/the-census-taker> > Último acesso: 3 de julho de 2023.

FROST, Robert. "The Star-splitter". Poetry Foundation. Pode ser encontrado em: < <https://www.poetryfoundation.org/poems/44273/the-star-splitter> > Último acesso: 2 de julho de 2023.

LUSSIER, Mark S. Blake's Deep Ecology. *Studies in Romanticism*, Vol. 35, No. 3, Green Romanticism (Fall, 1996), pp. 393-408. Boston: Boston University, 1996. Pode ser encontrado em: <<http://www.jstor.org/stable/25601181>> Último acesso: 2 de julho de 2023.

MICHAEL, Jennifer D. Review of *Imagining Nature: Blake's Environmental Poetics* by Kevin Hutchings. *Blake/An Illustrated Quarterly*, Volume 38, Issue 2, Fall 2004, pp. 75-77.

PLATO. *Plato in Twelve Volumes*, Vol. 3. Traduzido do grego para o inglês por W.R.M. Lamb. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd. 1967. [A transcrição dessa tradução do diálogo Mênon pode ser encontrada no *website* Perseus: < <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=plat.+meno+97d> > Último acesso: 3 de julho de 2023.]

PLATO. *Plato in Twelve Volumes*, Vol. 1. Traduzido do grego para o inglês por Harold North Fowler. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd. 1966. [A transcrição dessa tradução do Eutífron está no *website* Perseus: < <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0170%3Atext%3DEuthyph.%3Asection%3D11c> > Último acesso: 3 de julho de 2023.]

PLATO. *Plato in Twelve Volumes*, Vol. 8. Traduzido do grego para o inglês por W.R.M. Lamb. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd. 1955. [A transcrição do diálogo Alcibíades I nessa tradução pode ser encontrada no *website* Perseus: < <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=plat.+alc.+1+121a> > Último acesso: 3 de julho de 2023.] [A partir da mesma edição a transcrição do diálogo Teages, com a explicação sobre o *daemon* de Sócrates, está no Perseus: < <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Plat.%20Theag.%20128d&lang=original> > Último acesso: 3 de julho de 2023.]

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, Prince of Denmark*. The Project Gutenberg (1 de novembro de 1998). O *ebook* com a transcrição da peça pode ser encontrado em: < https://www.gutenberg.org/cache/epub/1524/pg1524-images.html#sceneIII_8.1 > Último acesso: 3 de julho de 2023.

SÓFOCLES. Plays of Sophocles: Oedipus the King, Oedipus at Colonus, Antigone. Traduzido do grego para o inglês por F. Storr. Loeb Library Edition. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd, 1912. [A transcrição dessa tradução da peça *Édipo em Colono* pode ser encontrada no *website* Project Gutenberg: < <https://www.gutenberg.org/cache/epub/31/pg31-images.html> > Último acesso: 3 de julho de 2023.]

SÓFOCLES. The Oedipus at Colonus of Sophocles. Edição, introdução e notas de Sir Richard Jebb. Cambridge: Cambridge University Press, 1889. [A transcrição dessa tradução da peça *Édipo em Colono* pode ser encontrada no *website* Project Gutenberg: < <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0190%3Acard%3D1620> > Último acesso: 3 de julho de 2023.]

XENOPHON. Xenophon in Seven Volumes. Vol. 4. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann, Ltd., 1979. [A transcrição dessa tradução da Apologia de Sócrates por Xenophon pode ser encontrada no *website* Perseus: < <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0212> > Último acesso: 3 de julho de 2023.]

APÊNDICE

The Fearful Symmetry Series

(My own.)

I. Fearful Symmetry

In a spaceship's other realm
Angels wings refused to whelm
While men in labour coats
Of white linen from above
Worked to make the vines grow
And make a lion from a seed of crow

They baked and fed their weird plants
Made of limbs and fat of lambs
Blood vessels and hemispheres
Beyond the city walls of fear
In a flying box of metal
Ready to deliver a mighty cattle

Tendrils sprouting everywhere
In veins and arteries' nightmare
Night mare good and not of bad
But scary too, that one should there tread
And make human and animal parts
Of cavities, valves and walls
In organs newly doled

And the messengers whispered
Invisibly sewing the careful wicker
Shedding light along the way
For the wonder workers of May
Till December and on to June
The work was done with a tune

They laboured and laboured quietly
Whisperers and outer men alike
Unworn
In companionship
Guided by the Invisible

In a powerful explosion of Light!

Descended into a halo
To wake the town's prisoners
Caged and shackled one and all
From the Wild into a mall
For men to see as looking glasses
Of their own unnatural presses

Forgotten one and many
Of hearts of clay shared by any
Of those poor little brothers
In Francis' road, not his lepers
Mighty giants, fluffy dwarfs
Elephants great and little birds.

II. Follow-Up (Fearful Symmetry Two)

Lazar is such a word as to make wonder
In the confines of a ship
The lab coated men would shift
And prod and test and figure out
The best shapes of globulin
To make sick-less men who sin

But sinners or not they would be healthy
Bigger stronger prettier men
Mending-time and making up
For the wasteful ages of dirt
Where men grew sick and died
Amid wondrous mist-full cries

All that time the stranger men
Would repeat upon the deer
Instructions whispered into their ears
By the messengers unseen
And so they made and grew and fed
A whole new creature in their lab

The sweetest jumpy babe scared
Looking up in awe at the silicon web
From which his own organs sprouted
Into the gloved hands merged
In maudlin masses and growing plants
Of flesh and blood and seemly ends

That spiked up into spines and ribs
Eyes and nostrils and hoofs and gigs
Of gangly legs and spotted rags
Of tawny fur and white tooth
Until, in the end, there was a hoof
A bit too short in need of growth

Oh, dear deer!
Words whispered into their ears
But their ears refused to hear
When to stop and when to gear

Hear in Lazarus' vase of clay
The voice of God and what may
A messenger or a friend
Watching over one's wicked ends

To set them right
And put them to uses good

Until the midnight light appears
To pick up subjects and deliver deers
Exchanged for elephants in the zoo
Lions growing in the kazoo
To be implanted in the wombs of tigers
(For no better reason than to make them kittens Wilder!)

Fierce sunset orange Mother Tigress
Preparing lions in her womb
Who came down from the Stars to room
In this world full of doom
From the hands of star-bound men
Whom the whisperers' words attend

Wolves and harpies, watching, watching
Gorilla mothers fearing, fearing
While the hippos flew away
Ascending to the Stars and what may
In the ship, far from the zoo
Then back again before the dew.

III. The Zoo (Fearful Symmetry III)

A visitor, no more than that, was I
Treading into the halls yet unseen
Working on the sad-most verse of regret
Early before work I went to see
The animals brought to town from Aberdeen

It was the circus, the foreign circus unaware
Of local laws and, in the show's stream,

They came from a land distant to regret
That they were not anymore in Aberdeen

Men dressed in green vests, words in yellow print
Came and left. Stole away the animals at first gleam
It was the law, no one could do a thing
Not even return to the land of Aberdeen

I asked for the coast I longed to spree
The show is later, a big moustache in kilts filled me in
I said I'd come only to behold the sight I couldn't flee
The great beasts his people brought from Aberdeen

Even a day before they had been
In the parking lot, behind slim
Fences of metal and we could always be
So very close to the beasts I'd never seen

When I was told the bear was nowhere
Too far from the carnival spot of park
Nor the giraffe or her tallish cub far removed
The moustached man in plaid pointed to the hill
Where the local zoo couldn't be nil

As that's where the animals had been
Taken away, and the place was really not that far
I went there and took the tour I'd meant
For the parking lot of the Circus Aberdeen
Treading into the halls yet unseen

The halls of the local zoo I'd never really visited
Since I was ten and once had there been
Scared of great lion shadows and all other things yet unseen
Looking for verses far removed
From the verses that now I tried to win

Prowling in sync to that cartoon kid in Grieg's *Peer Gynt*
I chanced into a mountain tomb filled with great Kings
The spotted jaguar and his brother the panther,
Black. The scary tiger's wavering igneous shine
And so many feeding lions as I couldn't dream to try

Behind the clear glasses as thick, as bullet-proof...
As ought to be to keep us fools safe, though still scared
Spine cold, hands shaking, eyes wide
Trembling with roars and breaking with stares

I thought I'd search the giraffes from Aberdeen
See at once what I went there to see
But all around I was met, while the good Day swept,
With the richest wonders that I had ever seen

The harpy's stare saw and followed me
The gibbons' eyes clustered out in key
Tracking my steps as though they'd figured me

I was blessed, special, singled out
For their careful attention yet unseen
Unfelt. Yet unfelt.

Unfelt in the meaningless breath that had been me

I spotted the giraffes far at the horizon
Beautiful even from a distance
(*this great yellow gentleness*)
I walked to them and did not think where through
Until I saw what I had never meant to see

The panthers wild, the tiger and his siblings
The lion and the spotted jaguar
Though they were mighty had their soothing side
Their exquisite beauty to compensate for their divide
But this was worse, far worse

I'd seen it already
I could never forget it
Swimming, swimming...
Fearsome, but a fear so terrible

I was but ten, it never left me.

It was the second beginning of my doom
(the first was a magazine sketch)
And now the third as I meant only for the giraffes

The underwater swimming beast, my Nemesis
My past
My present

(I know, it's a cliché...)

Hopefully not my future.

But why?! Why, I wondered.
Why would anyone keep it there?
Why would anyone want to see it?
There was nothing to redeem it.

A deadly beast. Its hide, hideous and thick
Dark green beast, huge
Unnatural
Absurd
Unseemly

I swear by it: it was the largest crocodile ever seen
Swimming, swimming... swimming still?
No. It'd stopped. Since I was ten.
It was just there.
The water was now muddy
You could hardly see it at first.

I saw a nose, as still as a rock
My eyes followed, followed...
Backtracking. Back, back... far back.
Until at last they fell on the tip of a rough tail

I was forced to calculate the size
It took the entire little lake to go from one edge to the other
And the lake was not small enough for comfort

I looked away and walked past it
It didn't matter: I could not un-see it.
It would leave with me. Again.
Visit me in my nightmares...

I had to stop somewhere
Clear my mental palate lest the yellow gentleness be ruined
I looked down a hill, fearfully, scared of what might be there to see
But the good angels of Heaven were on my side
It was a hippo. Only a hippo.
I promise it looked exactly like an oversized baby
Fatty and happy, dancing in and out of the water!

The sight put a smile on my face
I'd never expected to see it, but it partly healed me
I loved it instantly. Could have taken it home...
But my landlord would not welcome it
Nor the zoo keepers, I feared.

I mean, if they went around taking giraffes from circuses
My bathtub would hardly measure up...

A visitor, no more than that, was I
Treading into the halls yet unseen
Working on the sad-most verse of regret
Early before work I went to see...
But by now it was almost night

I'd completely lost track of time!

The giraffes were there, but so was the setting sun

Very picturesque. But it would force me to make something up to my boss...

Zoo keepers came and shepherded visitors away

I avoided the dreaded sight by virtue of an exit other than the one I came in through

And that was it. I called it a day.

That was it. Or it should have been.

IV. The Zoo at Night (Fearful Symmetry IV)

The proverbial lights were off

The literal ones too

I'll tell you how I did it.

There's a botanical garden next to the zoo

I wandered off towards it when I was almost out

I don't know what happened

I just... I felt an urge to stay.

It didn't work at first

This old man who'd worked there forever kept me

He wondered what I was doing at those parts: was I lost?

Pointed the right way out to me

I smiled. Resigned myself to go.

I directed my steps to go

Go where I did not know

Go home, I guess

But press me for where that is

I cannot tell

I *breathed in* the woods as I marched myself out
It was the twilight, almost night
The gates were near at sight

But again I took a turn
I would still get there, but the detour made my path a little longer

From the zoo of my memories, both long and short
Take the bus, I thought, then walk
Walk home in the dark the final part of the journey
Trying not to get killed
That was the plan. It wasn't much.

But then I saw a path open among the trees
I gazed at it, stared
The jungle attracted me
It had always attracted me, since I was a kid

Perhaps I should have gone into it
Gone into it and vanished
(*Like, centuries ago!*)
God knows how much it would have spared me
Spared them all

There was a moment of decision
To go or not to go...
In bad Shakespeare.

I stepped into the path and followed it.
Between two walls of trees.

The night was black
The woods were loud
I should go back
I feared to shout

To shout when I was home
Tearing up
Tears, guts
In search of relieve some
Some at least, not drums

Not the great drums of a final act
Just the quiet comfort of being
Alone and undisturbed

Or so I told myself.

That wouldn't do anymore,
It was all over
All over me, on me, in me
The tyger, the lioness, the harpy, the giraffes
Even the dreaded one, the awful creature
Perhaps that was why I felt this need to stay.

But I'm weak, I can't always be only in the Invisible
In the world within, *or beyond*, locked into what it meant to be there
I was silly enough to be scared
Hearing the noises of the woods after dark

I wanted out, back to the stone path
Wider, safer
Where I couldn't feel so strongly the presence of Death

And Life too

Life sprouting green, bright mossy green
Other worldly and unnaturally bright
Supernatural like the bad song of the owls
The myriad whispering voices of the cicadas
Loud, cutting whispers that completely defeated the purpose of whispering

But of course I got lost.

In the woods. After the zoo was closed.

Come what may do not repeat me
I think I wandered off in the wrong direction
Trying to get back to the stone path

Talk about eloquent coincidences...
It must be a message of some sort.

And there I was, completely lost
Surrounded by foreign noise
Spinning, spinning
Oh my impressionable little heart!
Don't deceive me.

I regained my bearings
Not sufficiently, though
Just enough
To stumble into a clearance and find the moonlight
Then I retrieved a little notebook
(I kept a pen always with me)
And put myself to write:

A visitor, no more than that, was I
Treading into the halls yet unseen
Working on the sad-most verse of regret
Early before work I went to see...

See, I saw.

I heard too (though I might have preferred *not* in the dark woods)
God, I was silly...
What on Earth made me think I was adequate enough
To follow my weird urge to go into the jungle?!
I hardly knew how to deal with my bedroom's dark
What was I to do with snakes and jaguars?!
It was ludicrous!

I tried to focus on my writing
It was an important poem
I had great hopes for it.

*A visitor, no more than that, was I
Threading - no, treading - into the halls yet unseen
Working on the sad-most verse of regret
Early before work I-*

I saw a flash of light.
Thank God!
I was ready to denounce myself to the zoo guards

And go home at last
To a long shower.

(Along with the clarity afforded by experience...)

I followed the bright light
Marveling that it was quite so bright
Through the foliage, running through,
Glancing up to the deep blue skies
As though the Starlight could guide me
Like it did the navigators of another time

I came out from the treeline
Before the sloping side of a hill
My heart sped up
The walk was far away and between us there was a lake
For a moment my stomach filled up with ice
(*Could it be the dreaded lake...?*)
But that one was not so large
No, I know which one it is

It's the hippo's great delight
The big bathtub of the big fool

Splashing, splashing under light
I need not wonder how I knew

For the hippo was flying bright
Under a halo filled with doom
It flew up to the skies and words had no room
I lost them and my right

My right mind to explain such a tune
As I'd always wonder why
Had befallen in my tomb

I did not really die
Just passed out
Until June

In the next day's height
I was found in the room
Where they keep the lizards bright
And the scorpions, not too soon

*Happily on the right side of the glass
And not mingling with the neighbourhood*

V. Noah's Ark (Fearful Symmetry V)

- Prose intro:

My little cousin of twenty was bent over his telescope, stargazing
"It's been so long since I've done this for real..." He told me.
And stargazed some more, quietly
He was right there so I...
I guess, I took the chance to whisper into his ear
To whisper into his ear a story I couldn't tell him to his face because I felt ridiculous

He froze, listening

We straightened up at last.

"What do you think?" I asked

"It's a lot." He replied. Hand still on the telescope.

"No kidding."

I feel I must go back a few hours in that day:

(Sorry, I went back a few days in that hour...)

Friday, I drove out of the city in my mother's car

Decided to spend the weekend in our hometown

I was staying with grandma

Friday, Saturday went by

Most of the Sunday

I would take the road again Monday morn.

Anyway, I went to my godfather's place on Sunday

He was also my uncle. I was there to see my cousin, his son

This cousin inhabited the little house on the hill, not far

He'd said something the previous week that got me thinking.

He, the cousin, not the uncle, saw a light

Shinning out up in the skies

It went here to fore

Not a day or a week, too long ago

He had a certain tendency to stargaze at the time

And knew a thing or two about planes

Being a pilot himself, like his father,

And the possessor of a telescope

We met at his father's for dinner

I brought up the subject, not letting on why

"I did see it." He said. "Twice."

"Twice?!"

"Twice."

He started again after a pause:

"My mom saw it too, and dad. We were right over there at that spot. On the path to my house."

We were standing outside, my cousin and I, as we talked.

"Do you think it was a plane?"

"Didn't look like it." He added, "Besides, it was going in the wrong direction."

"Could the pilot have made a mistake...?" I asked. Longingly.

He laughed, "A jet pilot?!"

"Yes."

He stared. I could always force him to break eye contact first.

Bowed his head, staring at his shoes:

"They would have said so on the radio."

My godfather had a ham radio. He liked to hear other pilots talk in his spare time
And, ever since he retired, he had a lot of time to spare.

"Will you come by my house tonight?"

My little cousin asked.

"Sure. Why not?"

BACK TO THE PRESENT:

I wanted to tell him.

I just dreaded the face he would make when I dropped the part about the flying hippo...

And so here we were:

"What do you think?" I asked

"It's a lot." He replied. Hand still on the telescope.

"No kidding."

He let out a sharp breath. Not irritated, just... baffled.

"I swear to God I saw it, Kyle."

"I swear to God I saw a ship too." He conceded after a pause. "And I did. You heard mom confirm it. And dad."

I nodded, hopeful...

"But a hippo is so heavy..." He added, frowning...

"You're a pilot. What's the wonder?!"

"I guess... none." He sighed. "It's just hard to wrap your mind around it."

"Do tell me..."

"Can you-... Uh, can you walk me through it again?"

"Sure. Why not?" Resigned.

"You don't have to..." He added sheepishly.

But I wanted to tell him,

I'd come all the way to that town just to tell him.

- The verses:

When the Stars were burning bright
In the great halls of night
When the Stars were coming near
Through these great halls of fear
Piled up many a turn
But they never did return
I was lost, I didn't find
What was there into the night
It swirled up, up really high
From a great height of sight
And the growing hands of fear
Sailing over, coming near...
Till suddenly it did return
Without warning or a turn
Making day from that poor night
It made back, the Skylight... Surging bright!

Then I came to myself, distraught, wet...

Standing in a lake under the dark

I had no clue how to escape

From the wrangling fists of fate
All I knew: I missed the mark
Somewhere there across the dark
Beyond the fences that kept us safe
And so lost, and so late...
Was kidnapped into an Ark
By the unsuspecting Noahs, fought, wept...

I thought to myself:
I could not but scream
But my voice was locked within,
I found out with a heave
All was lost, I couldn't breathe
I was back into the lake
Had I ever been awake?
But it was dark, I couldn't move
And the light still shone
Above me, ungone
Just far.

I was not allowed to move
Had to stand within the groove
Waiting froze for that light
To summon me into an ark
When it chose to return
Again?! Or had it ever?

I was back in the treeline
Didn't know how to cry
I wasn't wet. Who am I
Backtracking into a line?

The confusion was doing me in
(Where was I? And the light, where was it?)
I knew not where to search
Except deep within
Where my heartbeat was thin

Then I saw the dead light
For what it was, in the dead of night
And decided not to fear
Sought the evening to appear
As what it really was

And forgot the danger, advanced into dark
Dropped my notebook and pen
To the rippling surface of a den
There inhabited surely by a bull
From Neptune's cattle, or a gull
Rising into the heights of day
(Eventually, that is)
Let it come, do what you may...
A midnight day within the dark
On the great hall at night
In the castle of my ruin
Far protected from the brewing.

-Prose epilogue:

And that's all I remember, I told my cousin
He was silent.