

# O DESERTO DE *VÁCUOS*, DE MBATE PEDRO

Camila Franquini Pereira (PPGCL/UFRJ-CAPES)

## RESUMO

Na obra poética *Vácuos* (2019), do moçambicano Mbate Pedro, se proliferam imagens sem engendramento, vazias. Neste artigo, objetiva-se discutir “[os desertos]”, poema de abertura da obra, em que a paisagem desértica coloca o sujeito lírico frente à morte, em que a possibilidade de simbolizar ou representar é esvaziada pela ausência absoluta. Por isso, não serão oferecidos caminhos para a decifração do poema, em que se fixam símbolos ou leituras. Em contrapartida, encontra-se no corpo do artigo uma leitura das estruturas linguísticas e sonoras do poema, porque no sentido encontrar-se-ia uma possibilidade de salvação, que não há. Há apenas caminhos de leitura a serem partilhados, e da partilha efetua-se algo mais humano do que a salvação.

**PALAVRAS-CHAVE:** deserto; paisagem; vazio; partilha.

## ABSTRACT

In the poetic work *Vácuos* (2019), written by the mozambican Mbate Pedro, images of the empty proliferate without engendering. This article provides a discussion about “[os deserts]”, the opening poem of the book, in which the desert landscape places the lyric self in front of death, and the possibility of symbolizing or representing is emptied by its absolute absence. Therefore, no paths will be offered for the decipherment of the poem, in which symbols or interpretations are fixed. On the other hand, there is a reading of the poem's linguistic and sound structures. Themes won't be pursued, because it means there would be a possibility of salvation, which there is not. There are only paths of reading to be shared, and this sharing is more humanizing than any salvations.

**KEYWORDS:** desert; landscape; emptiness; sharing.

Em *O livro por vir*, o teórico Maurice Blanchot afirma que o deserto é um lugar sem lugar, num tempo sem engendramento. É uma paisagem que imobiliza o sujeito e o coloca cruamente frente à morte. Talvez por isso ele seja um dos cenários mais recorrentes da literatura contemporânea<sup>1</sup>, e é nele que se encontra o eu-lírico de *Vácuos*, cuja ausência (ainda que produtiva) se anuncia já no título do livro. Ao longo dos sete poemas que a compõem, a obra explora sendas mais terrenas da linguagem, numa profusão de metáforas da morte, do silêncio, do vazio. Ela é lírica, mas também é telúrica; e será analisada no presente artigo.

O livro é escrito por Mbate Pedro. Natural de Maputo, capital de Moçambique, o autor é médico licenciado pela Universidade Eduardo Mondlane. Durante o seu tempo de atuação profissional, cursou um mestrado em Saúde Pública na Bélgica e dedicou três anos de trabalho à organização de ajuda humanitária Médicos Sem Fronteiras. Atualmente, ele é membro da Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO) e da *Union Mondiale des Écrivains Médecins* (União Mundial de Escritores Médicos).

Apesar de suas trajetórias acadêmica e profissional terem sido trilhadas no campo da saúde, o autor participa ativamente do campo literário moçambicano: além dos cinco livros lançados, ele é responsável pela Cavalo do Mar, uma editora independente que desde a sua fundação se propôs a publicar a nova geração de autores moçambicanos, além de outros como o já consagrado Luís Carlos Patraquim (*O deus restante*) e o brasileiro Luiz Ruffato (*Eles eram muitos cavalos*).

A estreia de Mbate Pedro no mercado editorial aconteceu muito antes da publicação de *Vácuos*. Em 2006, *O mel amargo* chegou ao público moçambicano, editado pela AEMO e prefaciado por Juvenal Bucuane. Em sequência, *Minarete de Medos e outros poemas* (2008) e *Debaixo do silêncio que arde* (2015) foram publicados pela Índico, uma editora jovem cujo conselho editorial contava com a participação de Pedro. Esta obra recebeu o Prémio Literário BCI 2016, atribuído ao melhor livro do ano publicado em Moçambique, e uma menção honrosa do Prémio Glória de Sant'Anna 2015 (de Portugal). As publicações mais recentes

---

<sup>1</sup> Na literatura escrita em Portugal, há muitas ocorrências do deserto. A pesquisadora Aline Duque Erthal discute os aspectos dessa paisagem em diversos autores — como Fernando Pessoa, Jorge de Sena, Ruy Belo, Herberto Helder, Al Berto — na tese de doutorado intitulada *Deserto excessivo: convivência de múltiplos em António Ramos Rosa, Carlos de Oliveira e Luís Miguel Nava*. Encontramos a paisagem também em outras literaturas, como nos poemas “O deserto”, de Jorge Luís Borges, e em “Só a sede”, de Alejandra Pizarnik (ambos se encontram nos volumes de poesia completa dos respectivos autores); ou ainda em “Aqui” e “Mapa”, de Wislawa Szymborska também trazem o deserto. Nos escritos brasileiros também a encontramos: há *Vozes do deserto*, de Nélida Piñon, ou *Olhos do deserto*, de Marco Lucchesi. Em poesia, podemos citar “gosto do deserto” escrito por Yasmin Nigri em *Bigornas*, e os “desertos que se abrem” em *Isto não é um documentário* de Marcos Siscar. Há ainda muitas ocorrências.

do escritor são pela Cavalos do Mar, por onde Pedro publicou *Vácuos* (2017) e *Os crimes montanhosos* (2018), escrito em parceria com António Cabrita.

Apesar de já contar com várias publicações, os escritos do autor moçambicano chegaram ao Brasil apenas em 2019. A Companhia Editora de Pernambuco (ou simplesmente CEPE) é responsável por publicar a edição brasileira de *Vácuos*, disponível em versão física ou virtual.

Comentando sobre a obra, o autor conta que se propôs a “tratar do enfarte da alma, usando a morte não para celebrá-la, mas para exorcizá-la.” (JORNAL DO COMMERCIO, 2021) É possível tecer, portanto, um enlace: O deserto é a paisagem onde se espera a morte.

A partir disso, sugiro a leitura de fragmentos de “os desertos”, o primeiro dos sete poemas de *Vácuos*. Ele é dividido em sessões, ainda que componha um texto só. Dada a longa extensão do poema (203 versos), não será possível fazer uma leitura do texto integral, mas a proposta levará as partes omitidas em consideração, ainda que não a analise detidamente. O primeiro trecho selecionado é da sessão de abertura:

**[os desertos]**

o barulho escutado quando uma flor cai lá do alto  
numa noite sem o teu rosto  
sem a tua luminosidade  
para suster o peso da música  
entre a escuridão do verso e a demora

porque eu sei  
não há verso que abra a porta e entre nos olhos de um gato  
e o silêncio é um rio que transborda  
algures  
sobre os teus pés nus

(...)

é como se dentro de mim alguém de repente  
levantasse  
a meia-  
-haste uma parede

(PEDRO, 2019)

É interessante observar o título, que está entre colchetes. Esse é um recurso linguístico usado para apontar que a citação está incompleta ou que houve um acréscimo de informação numa citação. Desse modo, a ambivalência dos colchetes pode apontar que (1) o recorte dos desertos está incompleto e (2) que o sintagma foi trazido por um segundo sujeito. Em ambas as possibilidades de leitura, os desertos têm um caráter fragmentário e há

o apontamento para a existência de ao menos dois sujeitos: o produtor do texto original e o que recortou ou inseriu um trecho no texto. Podemos intuir, a partir disso, que há um sujeito lírico e um Outro com quem ele se relaciona por intermédio das palavras.

A primeira estrofe fala sobre um barulho escutado pelo sujeito lírico. Parafraseada, essa cena parece simples, mas o que mais intriga nela são as imagens, que nos alcançam por vias sensoriais. O barulho é de uma flor, o que é bastante curioso visto que se espera que o som seja sutil, dada a formosura e a leveza das flores, mas na verdade ele é tão desorientador que é um descrito como um barulho, uma palavra que traz consigo a ideia de caos ou de confusão. Além disso, a flor cai “lá do alto”, é de um lugar para além do controle ou do conhecimento do sujeito lírico.

O contexto em que a queda acontece é descrito nos segundo e terceiro versos: é “numa noite sem o teu rosto / sem a tua luminosidade”. É uma noite em que está escuro porque a luminosidade capaz de iluminá-la provém do rosto do referente de “teu” e “tua”. Esse Outro parece representar uma espécie de salvação, porque assim como Eros, em relação à Psiquê, ou Jeová (Êxodo, 33, 20), não é permitido ver a face perfeita de um deus. Essa ideia é reforçada pelo próprio conceito de luminosidade, que clareia e revela.

Em sequência, o efeito da queda da flor é “(...) suster o peso da música / entre a escuridão do verso e a demora”. Observando os elementos, temos a escuridão do verso e a demora. Para o primeiro, as leituras são diversas: (1) a escuridão pode se referir à impressão das palavras, o que corresponderia (1a) ao som das palavras ou (1b) ainda ao silêncio, porque elas estão escritas e não pronunciadas; (2) aos espaços vazios do poema, se associarmos a escuridão – o vazio da paisagem – aos espaços entre as palavras – os vazios do poema; ou (3) ao poema inteiro, porque, segundo os versos acima, não há a iluminação – a noite está escura. Em todas as possibilidades de leitura, o que se observa é vazio e ausência. Mesmo na primeira leitura (1a), em que há o verso pronunciado, porque ler é necessariamente interpretar, então se perdem todos os outros pontos de vista sobre o texto. Sobre a demora, a leio como um impasse temporal: ela se refere a algo a ser realizado – não é futuro, mas não é presente; ela ocupa um não-lugar no tempo.

Há ainda o peso da música. Essa é uma referência muito curiosa, porque a música, em princípio, não tem peso. Intuímos, portanto, que esse peso é subjetivo, e parte da visão do sujeito lírico. É inevitável pensar na consonância entre “o barulho da flor” (já discutido anteriormente) e “o peso da música” (em que o elemento pesado é o harmônico cuja

etimologia<sup>2</sup> aponta, literalmente, para a arte das musas) – o lirismo se tornou um estorvo e sentir, uma adversidade.

Após as reflexões anteriores, voltamos aos versos “para suster o peso da música / entre a escuridão do verso e a demora”. A estrutura gramatical é um pouco confusa, porque é difícil conceber um peso que esteja entre [dois elementos]. Podemos pensar que o peso é um elemento que distancia a escuridão do verso da demora, ou a distância entre os itens é onde encontramos a música. Independente da leitura, o que podemos pensar é que há um descompasso e o verso (fragilizado, esvaziado) é incapaz de chegar ao Outro. Ele não é capaz de iluminar a noite, não é capaz de chegar ao Outro e, como pudemos ver nos últimos dois versos da estrofe, ele é sequer capaz de comunicar. Existe uma escuridão que o verso não pode ultrapassar, e esse limite é assunto e matéria do poema.

A segunda estrofe é iniciada por um “porque”, então esperamos que ela traga algum esclarecimento ou justificativa. E, de fato, é isso que encontramos. O segundo verso aponta que “não há verso que abra a porta e entre nos olhos de um gato”, o que nos remete ao vazio da palavra, que é apenas uma forma, não tem agência no mundo – ela pertence ao campo do simbólico, não ao campo da realidade. Ela não é capaz de comunicar, de chegar ao Outro, de realizar o amor. E, ainda que realize, isso não representa de modo algum uma espécie de salvação, porque o que há é apenas a escuridão do verso.

Em oposição, há os versos “(...) o silêncio é um rio que transborda / algures / sobre os teus pés nus”. A partir deles, é claro concluir que o silêncio permite a ponte entre o Eu e o Outro. Existe um compartilhamento do silêncio, porque encontra-se uma espécie de ausência que assola tanto o sujeito lírico, quanto a quem cujos pés estão mergulhados no rio. O vazio de um sujeito encontra eco no vazio de outro sujeito. Portanto, o silêncio, mais do que uma ausência de som, é uma experiência.

Além disso, destacar a nudez dos pés tocados é um recurso para apontar a dimensão sensorial e material do silêncio. Mas mais do que isso, a comparação entre o silêncio e o rio é uma experiência que merece destaque se levarmos em consideração que o poema se intitula [os desertos]. A paisagem desértica é árida, ou seja, não há água; ao passo que a água é matéria do rio. A partir disso, somos confrontados com uma equação inversamente proporcional: o poema é composto por palavras, e por isso é desértico. Mas, há censuras, e essas são a água

---

<sup>2</sup> *musiké*, do grego “μουσική”, musas; e *téchne*, do grego “τέχνη”, arte.

de que bebe o sujeito lírico. A fonte da vida, responsável pela manutenção do poema, é o silêncio.

Outro fator que chama a atenção na estrofe é o uso dos pronomes. É muito interessante pensá-los como categoria gramatical que substituem um sintagma nominal (ou, em outras palavras, o substantivo) – eles ocupam um entre-lugar, são substitutos, são e não são. Eles, aqui, apontam para direções opostas: ao passo que o “eu” da primeira estrofe é de primeira pessoa, o “teus” da última é de segunda. É interessante refletir, porém, qual é a distância entre os referentes. Para isso, recorre-se ao teórico Michel Collot, que enuncia no texto “O sujeito lírico fora de si” que

É pelo corpo que o sujeito se comunica com a carne do mundo, abraçando-a e sendo por ela abraçado. Ele abre um horizonte que o engloba e o ultrapassa. (...) O sujeito não pode se exprimir senão através dessa carne sutil que é a linguagem, doadora de corpo a seu pensamento, mas que permanece um corpo estrangeiro. Dada essa tripla pertença a uma carne que propriamente não lhe pertence, o sujeito encarnado não saberá se pertencer completamente. (...) Sua abertura ao mundo e ao outro o torna um estranho “por dentro – por fora” (COLLOT, 2014, p. 267)

E a verdade do sujeito não se constitui em uma relação íntima com o exterior e com o outro? (...) A psicanálise revelou que o sujeito era ligado, no mais secreto de si mesmo, a uma íntima estranheza, que é também a marca de sua dependência em relação ao desejo do outro. A linguística mostrou que, longe de ser o sujeito soberano da palavra, ele é também, em parte, submisso a ela. (COLLOT, 2013, p. 223).

Assim, nos deparamos com ao menos três possibilidades de interpretar quem é o Outro do poema. Podemos entendê-lo como um outro sujeito de fato; ou como a própria linguagem poética; e, ainda, como essa “íntima estranheza” que habita o sujeito, tornando-a um Outro que é, em primeira instância, o Eu (ainda que seja infamiliar). As leituras não se excluem, elas se somam.

Essa reflexão é introdutória à terceira estrofe selecionada, em que se observa algo tal qual uma parede se levantando dentro do sujeito, mas ainda à meia-/-haste de modo precário, fragmentário, insuficiente. Para refletirmos sobre a matéria dessa parede, traz-se o segundo trecho do poema a ser analisado:

(...)  
eu recuei na minha morte  
e ergui-me  
clandestino  
sílabas a sílabas  
quase como o poema ausente  
  
e de repente

o cabelo desganhado pelo abandono dos dias  
e descubro a tua inquietude num vestido insuspeito  
o pano enrodilhado da poesia

que te acende o corpo

(...)

nestes dias de pedra  
quero subir onde as palavras não te alcancem  
aonde a minha morte não seja também a  
morte dos outros ainda que eu veja e não veja a minha mágoa  
no interior da tua

(PEDRO, 2019)

A primeira estrofe selecionada elucidada a questão deixada pelo fragmento anterior. O que se ergueu levou o sujeito a recuar na sua morte, que é, desde as considerações de Freud, experiência desejada e adiada pelo sujeito. É em morte que nos unimos ao universal, em que as subjetividades e identidades são desfeitas. O poeta, porém, fez uma escolha: ele optou arbitrariamente por ser sujeito e recuou na sua morte. Não à toa o livro *Vácuos* foi apontado pelo jornalista Diogo Guedes como dotado de “lirismo poderoso, sóbrio diante do próprio abismo” (JORNAL DO COMMERCIO, 2019).

Voltando ao poema. Em alternativa à morte, o sujeito ergueu-se “clandestino / sílaba a sílaba / quase como um poema ausente”. Retornando à parede, concluímos que a sua matéria com que ela se constrói são as sílabas. E não é nada surpreendente que sejam as palavras a massa do corpo do sujeito, visto que ele é um sujeito lírico, ele é elemento do poema. Em sequência, observa-se que esse é um ponto de semelhança entre o Eu e o Outro, cujo “vestido insuspeito” é composto por um “pano enrodilhado de poesia”.

E é justamente esse tecido literário (cuja composição é de palavras) que acende o corpo do Outro. As palavras são a fonte de luz e da claridade.

A última estrofe selecionada aponta para o início do poema. O sujeito revela um desejo: “Nestes dias de pedra”, os dias presentes e também os dias em que a realidade é dura e impassível tal qual a pedra, ele quer “subir onde as palavras não te alcancem”, para um lugar (ou para uma experiência?) em que as palavras já não simbolizam ou significam. Lá é “aonde a minha morte não seja também a / morte dos outros ainda que eu veja e não veja a minha mágoa / no interior da tua”. É interessante recuperar a etimologia da palavra “mágoa” (do latim *macŭla,ae*), que significa mancha ou mácula – algo essencialmente subjetivo e único. E a do sujeito está e não está no interior da mágoa do Outro, compartilhando com ele algo

tão íntimo e, ao mesmo tempo, interpessoal porque ocupa os dois sujeitos. Porém, essa partilha não é capaz de impedir a solidão e a finitude, qualidades da vida que se realizam em morte, apontando para a consideração de que é “como se a solidão fosse um conceito melhor entendido em diálogo” (JORNAL DO COMMERCIO, 2019).

## *UNE SAISON DANS LE DÉSERT*

Retornando ao título do poema, é incontornável chegar à conclusão de que a paisagem do poema é desértica. Porém, não há referências à aridez ou à seca, então onde estão os desertos? A sua imagética direta não se encontra no poema, mas é preciso considerar que, na poesia contemporânea, deserto não é sinônimo de falta absoluta:

Que confusão curiosa, a do vazio com a falta. (...) o deserto é um corpo sem órgãos que nunca foi contrário às tribos que o povoam, o vazio nunca foi contrário às partículas que nele se agitam. (...) Mas sobre o plano de consistência, até mesmo a raridade das partículas e a desaceleração ou o esgotamento do fluxo fazem parte do desejo, e da pura vida do desejo, sem testemunhar de qualquer falta. (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 106).

É interessante observar o poema de Mbate Pedro como uma profusão de imagens do vazio, em que não há conteúdo simbolizado, são pronomes sem referentes; e, ainda assim, possuem uma riqueza estética afetiva. Elas se declaram incapazes de responder os questionamentos fundamentais do homem (Onde está a redenção do amor? O que é o belo?) porque reconhecem a impassibilidade da morte. Ainda assim, não cessa de tentar respondê-los. A linguagem, portanto, não é de modo algum unificadora do real, mas uma abundância de metáforas, de cruzamentos e de plurissignificações potentes, que mostram a face do desejo humano ainda que não revele nada sobre ele. Dessa forma, pode-se concluir que “o deserto, a experimentação sobre si mesmo é nossa única identidade, nossa única chance para todas as combinações que nos habitam.” (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 10). O deserto é a paisagem da censura, em que se reúnem simbólico e real, o sujeito e o seu vazio.

Por consequência, podemos recuperar algumas passagens do poema para ressignificá-las. A claridade do rosto do Outro no primeiro fragmento parecia capaz de oferecer ao sujeito alguma possibilidade de salvação, mas ainda que ele iluminasse a noite, nada se veria porque a paisagem é vazia. Sobre o barulho da flor e o peso da música, é válido ressaltar que a musicalidade no corte é dissonante, e a regra é o caos. É válido considerar que a música é muito semelhante à linguagem em alguns aspectos – ambas possuem regras sobre

a organização dos sons, há ordens pré-definidas de combinação –, e assim como ela, é desafinada, desarmoniosa. A experimentação poética mbatiana é uma tentativa de encontrar respostas no deserto, ainda que o sujeito saiba que lá não se encontrará mais do que imagens que não representam.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É impossível contornar o hermetismo com que nos deparamos ao longo de todo o livro. Ao comentar sobre sua obra, Pedro aponta que sua proposta é mesmo “fazer um trabalho com a linguagem”, testar seus limites e formas <sup>3</sup>– isso resulta numa arte que é, *a priori*, difícil de interpretar. Relembrando as palavras da escritora Susan Sontag, “na maioria dos casos atuais, a interpretação não passa de uma recusa grosseira a deixar a obra de arte em paz. A Arte verdadeira tem a capacidade de nos deixar nervosos. Quando reduzimos a obra de arte ao seu conteúdo e depois interpretamos isto, domamos a obra de arte. A interpretação torna a obra de arte maleável, dócil.” (SONTAG, 2020) Os poemas trazidos por Mbate Pedro não podem ser reduzidos à uma interpretação, ou “decifrado” como se estivéssemos à caça de símbolos e senhas. Dessa forma, o que ofereço neste texto são possibilidades e caminhos de leitura: uma partilha.

A partir da análise dos versos, cheguei à uma profusão de imagens vazias, de palavras que não representam e de experiências que não apresentam possibilidade de salvação alguma para o sujeito lírico. Os desertos, nesse contexto, parecem a paisagem adequada para que se busquem as respostas para as questões mais humanas, ainda que saibamos que elas não serão encontradas.

## REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO OCEANOS. **Mbate Pedro: “Ao lançar um livro no Brasil, estou a carregar toda uma geração de escritores moçambicanos”**. Disponível em <<https://associacaoceanos.pt/mbate-pedro-no-brasil/>> (Acesso em 9 de fev. de 2021)

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

---

<sup>3</sup> Podemos interpretar nessa tendência mbatiana uma fidelidade a Herberto Helder, o poeta do experimentalismo.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Organização da tradução: Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

COLLOT, Michel. **O sujeito lírico fora de si**. Trad. Alberto Pucheu. Rio de Janeiro: Terceira Marçem, 2014.

COLLOT, Michel. **O sujeito lírico fora de si**. Trad. Patrícia Souza Silva Cesaro e Zênia de Faria. Goiânia: *Signótica*, 2013.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

JORNAL DO COMMERCIÓ. **Em 'Vácuos', Mbate Pedro transforma o 'enfarte da alma' em poesia**. Disponível em <<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2019/07/17/em-vacuos-mbate-pedro-transforma-o-enfarte-da-alma-em-poesia-383475.php>> (Acesso em 9 de fev. de 2021)

LEITE, Ana Mafalda; PINHEIROS, Vanessa Riambau. **Da casa ao vácuo: a cartografia do espaço nos poemas de Híronidina Joshua e Mbate Pedro**. Rio de Janeiro: *Mulemba*, vol. 11, n. 21, p. 175-183, 2019.

REVISTA CALIBAN. **Entrevista com Mbate Pedro: A Lucidez de um Lírico**. Disponível em <<https://revistacaliban.net/entrevista-com-mbate-pedro-a-lucidez-de-um-l%C3%ADrico-2da6b0559f59>> (Acesso em 9 de fev. de 2021)

REVISTA CALIBAN. **Vácuos: em gaguejo e sobressalto ou as cores do negro**. Disponível em <<https://revistacaliban.net/v%C3%A1cuos-em-gaguejo-e-sobressalto-ou-as-cores-do-negro-8a0c210ad259>> (Acesso em 9 de fev. de 2021)

PEDRO, Mbate. *Vácuos*. Recife: Cepe, 2ª ed., 2019. [e-book]

PORTAL UNEB. **CONVERSA COM ESCRITOR: “Comecei a escrever para curar uma ferida”, diz moçambicano Mbate Pedro**. Disponível em <<https://portal.uneb.br/noticias/2019/07/10/conversa-com-escritor-comecei-a-escrever-para-curar-uma-ferida-diz-mocambicano-mbate-pedro/>> (Acesso em 9 de fev. de 2021)

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. In: SONTAG, Susan *Contra a interpretação e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. [e-book]