

MODALIZAÇÕES ELEGÍACAS NA CENA POÉTICA MOÇAMBICANA ELEGIAIC MODALIZATIONS IN THE MOZAMBICAN POETICAL SCENE

Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves

Doutorando da F. Letras da UFRJ – CAPES

<http://dx.doi.org/10.17074/2176-381X.2015v13n2p100>

RESUMO: O conceito de elegia, tão caro à história da literatura, sofreu, ao longo do desenvolvimento da linguagem, importantes modificações temáticas e formais. *Grosso modo*, sua aplicabilidade tornou-se mais abrangente, calcada em um significado mais amplo de perda. Este artigo intenta, portanto, sublinhar, como rito inicial para a pesquisa de doutorado que desenvolvemos, as diversas modalizações elegíacas encenadas na poesia moçambicana, especialmente aquelas circunscritas depois da década de 50 do século XX, investigando as diversas facetas da perda encetadas por poetas como José Craveirinha, Virgílio de Lemos, Glória de Sant'Anna, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: poesia; elegia; Moçambique; perda.

ABSTRACT: *The concept of elegy, so important to the history of literature, suffered, over the development of the language, an important thematic and formal change. Roughly, its applicability has become broader, based on a wider meaning of losing. This article intends, therefore, to recognize, as an initial rite for a doctoral research we're developing, the various elegiac modalizations staged in Mozambique's poetry – especially those occurred after the 1950's –, investigating the many facets of loss outlined by poets like José Craveirinha, Virgílio de Lemos, Glória de Sant'Anna, among others.*

KEYWORDS: *poetry; elegy; Mozambique; loss.*

O artigo que por ora apresentamos vincula-se à atual pesquisa de doutorado que desenvolvemos no âmbito dos estudos da poesia moçambicana, seja por seu viés temático ou poético-construtivo. Destacamos, inicialmente, a pluralidade do conceito de elegia, em muito diferente daquele inicialmente apregoado pela cultura greco-romana, e sua posterior associação às produções poéticas de José Craveirinha e Glória de Sant'Anna. Para tanto, subdividimos este ensaio em dois momentos – duas cenas – e, em cada um deles, intentamos esmiuçar um pouco mais a imbricação entre a palavra do poeta e a categoria literária posta em relevo, foco central deste momento inicial. Optamos, assim, não por uma análise minuciosa de poemas que se convertessem em escopo teórico à tese que propomos, mas, antes, preferimos delinear, aqui, possíveis direcionamentos para futuros estudos.

Ressaltamos ser esta uma ideia ainda em andamento, cujo alcance e potencialidade crítica não se limitam ao *corpus* presente: poetas como Patraquim e Virgílio de Lemos também se enquadram à modalização elegíaca agora proposta, salvaguardando, cada um, suas particularidades e preferências literárias.

Primeira cena: José Craveirinha

Das condições às quais estamos agrilhoados, talvez compartilhemos com a poesia a mesma sujeição à perda. À medida que a existência do corpo poético em muito se confunde a uma espécie de ausência que lhe é intrínseca, por vezes essa lacuna – reduplicada não apenas nos domínios linguísticos internos do texto, mas também em outras realidades e corpos inúmeros que o superam – esbarra no incontornável das faltas e dos vazios cotidianamente presentes. Há sempre um objeto perdido ou um afeto tolhido que, se nos circunda em sua imaterialidade, paradoxalmente se circunscreve às memórias vivas do passado e se imiscui, em um procedimento erótico-simbiótico tão eterno quanto cruel, às refazendas do tempo presente.

Nestas esquinas que entrecruzam a vivência dos corpos às dobras da literatura, a elegia surge como a categoria estética aparentemente mais afeiçoada aos dramas que nos afligem, em especial a morte, inelutável certeza. Tão antiga quanto o próprio processo de carpintaria da palavra, a elegia é marcada por uma complexa mutabilidade: se a história impôs uma irreversível elasticidade a seus modelos clássicos de construção, também possibilitou um adensamento temático, fazendo-a abraçar, para além das louvações fúnebres, um significado mais generalizante de perda. Tendo em vista tal dilatação conceitual, destaca-se, quanto ao estudo de tal gênero na poesia portuguesa, a tese *A elegia portuguesa nos séculos XX e XXI: perda, luto e desengano*, de Rui Carlos Morais Lage, que empreende um vasto e investigativo itinerário das modalizações elegíacas no seio da literatura portuguesa. E é nesta encruzilhada plural e dicotômica – presença e ausência, corpo e vazio, visível e invisível, palavra e poesia –, da qual talvez o presente seja concomitantemente o melhor artífice e testemunha, que se encontram os poemas cuja perspectiva

crítica e analítica agora nos interessa sobremaneira: aqueles circunscritos ao espaço literário moçambicano, especialmente os de José Craveirinha, Glória de Sant'Anna e Virgílio de Lemos.

Ao decompor a natureza da elegia, Jean-Michel Maulpoix (2000) afirma que “ela tende a representar-se como a forma mais pura de lamentação, uma vez que sua propriedade é a de embalar a tristeza pelo canto” (p. 189). Este esquema de representações ininterruptas da perda e, conseqüentemente, da História, resvala na proeminente ausência inerente à palavra poética. Desvinculada de sua frugalidade cotidiana, o primeiro movimento a que a palavra se destina é um sinuoso deslizamento para além de um sentido denotativo – ao poeta e à poesia cabe, essencialmente, a ressignificação de um significante cujos significados primários já são estabilizados pela ordem gramatical. Esta dissimetria linguística, fator preponderante à caracterização do literário, tangencia de imediato uma consecutiva sensação de esvaziamento das bases sólidas que constituem o ato comunicativo e desvelam ao leitor, parte ativa neste processo, os abismos mais escuros e desconhecidos que também o formam: o medo, a repulsa, a falta. O descompasso ora exposto não se reduz, cabe sublinhar, à origem e formação da palavra literariamente contextualizada, mas também abarca uma gama de procedimentos estéticos que reforçam essa ruptura, seja pelo uso de hipérbatos quanto à sintaxe ou pela recorrência de cavalgamentos quanto à forma. Tal gênese deficitária concebe, de certo modo, a afirmação de que o surgimento do poético carrega um matiz elegíaco, ao passo em que fundado em uma perda primeira: há, inequivocamente, uma elegia da linguagem entranhada às rimas e aos versos que o escritor desenha. Daí os axiomas de Borges e T. S. Eliot serem tão contumazes: “Todo poema, com o tempo, é uma elegia”, diz o argentino; “todo poema é um epitáfio”, o americano.

Este esquema de buscas inócuas e fugas ininterruptas, componentes de um jogo sádico infinito em que o poeta encontra ao fim do itinerário escrito, irremediavelmente, a solidão que o acompanha, resvala na proeminente cicatriz da ausência inerente à palavra poética.

Do *corpus* deste artigo, voltado às questões suscitadas pelos desdobramentos do conceito de elegia, *Maria* (1998), de José Craveirinha, é, sem dúvida, o exemplo que mais bem se alinha aos paradigmas e às regras

primeiras deste gênero, comumente concebido pela crítica norte-americana como *poetry of mourning*. Explicamo-nos, portanto: se a elasticidade já apregoada de tal conceito não nos furta a possibilidade de entrevê-lo, em maior ou menor grau, em um sem fim de obras literárias, há, na longuíssima reverência poética à esposa partida, a materialização de um dos preceitos essenciais do elegíaco, a louvação fúnebre.

Publicado inicialmente em 1988, em uma versão claramente reduzida se comparada à posteriormente impressa dez anos depois, *Maria*¹ se notabiliza como um longo tratado tanto poético quanto reflexivo e autoconsciente acerca da intrincada relação entre a morte, a memória e a literatura. À guisa de póstumo, o próprio Craveirinha assume ser esta uma empreitada cuja composição resulta “do que fui anotando ao longo do tempo, desde a lancinante ‘partida’ da Maria, em outubro de 1979, mais para tentar preencher as lacunas da saudade do que fazer obra literária” (Craveirinha, 1998, p. 8). Ora, da modéstia duvidosa do poeta duas proposições de naturezas distintas saltam-nos aos olhos: se de uma perspectiva ética põe-se em relevo a premissa da poesia como forma de conhecimento das ausências indeléveis que se impõem ao homem-poeta, subage no dito – e esta é uma inferência que pressupõe, de algum modo, uma percepção concreta do modo como esse dizer é construído – uma atenção maior à estética da linguagem, concentrada aqui em sintomáticas aspas a modalizar o vocábulo “partida”. Para além das possibilidades plurissignificativas que a forma nominal do verbo “partir” instaura – morrer, grosso modo, mas também quebrar-se –, submerge, antiteticamente, uma consciência de que a palavra, encerrada em seus limites e obrigada a concordâncias e regências castradoras, é ainda assim capaz de insuflar um pouco de ar, de vida, a corpos já fisicamente findos. Se a partida de Maria é um eufemismo de sua factual morte, sua “partida” é um ríspido corte na temporalidade da experiência terrestre e uma contumaz elevação à ficcionalização, resgatada unicamente pela prodigalidade da poesia.

O mesmo paradigma criacional poderíamos, em consideração iniciática e metalinguística, associar ao José Craveirinha de *Maria*, à medida que um dos principais requisitos para visitá-lo como críticos é supor que a esposa ali posta em letra se configura como um deslocamento textualmente inventado e concebido, em muito distante daquela real com quem o poeta compartilhava as

pequenas e banais coisas rotineiras. Essa constatação poderia ser mais simplesmente justificada pela presença imaterial de Maria, ponto nevrálgico de todos os textos que constituem o livro, mas se faz de fulcral relevância porque despe a obra de uma falaciosa sensação de realidade não-literária que Craveirinha, no pórtico da edição aqui focalizada, faz questão de salientar.² Caso embarcássemos na sedutora explicação do poeta, depararíamos-nos com um compêndio enciclopédico cujo fim não ultrapassaria o de devassar a intimidade do casal. Ao contrário, a arquitetura poético-composicional de *Maria* impõe o deslindamento de um complexo *puzzle* entre o escritor e as “coisas” suscitadas pelas palavras. Afirma Banchot que,

com efeito, essa coisa não existe para ele [o escritor] de maneira real, tal como existe na realidade; ela existe (longe de existir está ausente, ausente de si própria, nos diz Mallarmé) a partir das palavras; são as palavras que nos fazem vê-la, que a tornam visível, no momento em que elas mesmas desaparecem e se apagam. Elas não mostram a coisa e, no entanto, desapareceram; não mais existem, mas existem sempre por trás da coisa que nos fazem ver e que não é a coisa em si, mas unicamente a coisa a partir das palavras. Portanto, é preciso que, por mais apagadas que sejam, elas permaneçam ainda muito presentes, que as sintamos sempre como o que desaparece por trás da coisa, com o que a faz aparecer, desaparecendo. As palavras do escritor têm uma tripla existência: existem para desaparecer, existem para fazer aparecer a coisa e, uma vez desaparecidas, continuam sendo e desaparecendo para manter a coisa como aparição e impedir que tudo naufrague no vácuo. (2011, p. 56)

De um modo que talvez só a literatura, em seu vigor transgressivo, consiga orquestrar, a densidade da palavra poética preexiste, portanto, à natureza fantasmática e arredia daquilo que sua materialidade suscita. Se fotografias e amigos acaso atestassem a realidade empírica da Maria transfigurada em letra – alçando a obra ao patamar de retrato fiel daquilo que foi –, tal assertiva colidiria com a impossibilidade de um resgate factual desses corpos cuja substância só se alcança por intermédio de um discurso da memória. Uma memória da decadência: uma memória, etimologicamente, daquilo que a gravidade ou o tempo fez cair, romper, “partir”. Em contrapartida, subsiste em *Maria* uma simulação da realidade anteriormente experienciada – Roland Barthes (2003) nomearia tal discurso como anamnético –, estratégia mais doloroso, porque cúmplice de uma vontade genuína de cristalizar – e, por

que não, representar – os laços desfeitos pelo acaso ou pelos devaneios do tempo.

É precisamente tal percepção que nos induz à classificação de *Maria* como obra essencialmente elegíaca. Para além das variações formais já eclipsadas pela história e desenvolvimento do gênero, resiste, aqui, a opção temática de louvação fúnebre apregoada pela quase totalidade de seus estudiosos. Se nosso recorte o assume como signo irreversível de uma perda – seja ela, lembremos, de que natureza for: patriótica, metalinguística, espacial, temporal, amorosa, etc. –, é a essa atmosfera litúrgica da morte que a elegia está, primeiramente, circunscrita. Em seu *Dicionário de termos literários* (2004), Massaud Moisés embasa nossa posição ao afirmar que, “em paralelo com tais inovações formais, deu-se a especialização do conteúdo: por elegia entendia-se toda composição poética de tema triste, notadamente funéreo” (p. 139).

A exegese desta obra exige, dessa forma, uma perscrutação dos processos mais íntimos que conduzem o sujeito-poético de Craveirinha à revelação fatal de sua inelutável existência no teatro do mundo, das angústias e dilemas que o cercam e das imagens que o deformam e que o poeta, em resposta insidiosa, também desconfigura. Nesse ínterim, é fundamental, ao poeta, ser-se outro, cindir-se a fim de uma percepção mais totalizante e hiperconsciente de si mesmo, bem como, motivado por tal fissura subjetiva, estabelecer com o espaço circundante uma intimidade prospectiva e, por isso, reveladora. É preciso ainda que as costuras desse discurso sejam capazes de fazer transparecer a ausência que o assola e a subversão a dogmas impostos que o afligem, para além de valer-se de um intrincado jogo metapoético e dialógico assaz contundente na criação de uma experiência verdadeiramente tanto particular (individual) quanto poética e elegíaca (universal).

Segunda cena: Glória de Sant’Anna

De toda a produção poética compreendida em *Amaranto* (1988), *Gritoacanto* (1970-1974) talvez seja o mais intrincado e bem-elaborado livro de Glória de Sant’Anna. Os cerca de vinte poemas que o compõem são os que

melhor apontam para uma dualidade formadora da poesia: a nudez encenada e escrita é, em paradoxo, inversamente proporcional a uma compreensão mais rápida do que versos e rimas podem significar. Enquanto o texto se despe e encena uma efetiva perda, novos véus se interpõem e dificultam uma interação osmótica com o leitor; empecilho fundador, contudo, de um desejo mais aguçado e apurado, demanda primeira para a tarefa de colar os retalhos e perseguir as pistas sabiamente espalhadas pela poetisa. Em outras palavras, se considerarmos o parâmetro indiretamente proposto por Barthes (2007), este é o “melhor” livro de Glória.

Nas cicatrizes do poema, evidencia-se, dessa forma, os sinais que iluminam e denunciam o caminho a ser trilhado. O primeiro passo parece ser, de forma mais coerente, as problemáticas suscitadas pela estrutura e pelo título da obra – o rosto e o nome, sempre o que nos é inicialmente apresentado. Quanto ao modo de organização poemática, o livro se subdivide em quatro seções: um poema iniciático, inominado, cuja função se assemelha a uma proposição épica, seguido de “Ante (o rosto de Azur)” – com oito poemas, “Post (o coração de Azur)” – com onze poemas e “Adágio (morte de Azur)” – poema subfracionado em outras quatro partes.³

A teia serpenteia. Em edições da revista *Colóquio/Letras* anteriores à publicação de *Amaranto*, em 1988, alguns dos poemas de *Gritoacanto* surgem sob uma diferente configuração – as mudanças são mais concernentes à organização das seções do que necessariamente a alguma modificação da linguagem. Das quatro divisões que compõem o livro, a última – “Adágio (morte de Azur)” – foi integralmente editada na revista com o título “Poemas para Azur”⁴: além disso, o poema-pórtico sem nome de *Amaranto* encerra a publicação com o título “Gritoacanto”. Uma importante consideração pode ser feita a partir de dados aparentemente tão irrelevantes e que poderiam, porventura, apontar apenas para questões editoriais: há instaurada uma irreversível lacuna, uma perda de alto teor significativo, que se quis, anos depois, acentuar.

“Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, diria Camões. Dada a distância temporal entre ambas as publicações, as diferenças não podem ser relativizadas: se em 1974 “Gritoacanto” faz referência a apenas um poema, o título se estende, quatorze anos depois, para o conjunto de versos que orbitam

acerca dessa insistente e reiterada imagem conhecida como “Azur”. Junto a essa distensão, outro processo se estabelece em paralelo: agora sem identificação direta, o poema é alçado à condição de proposição – dessa forma, as ideias centrais deste primeiro corpo se diluem e se confundem desejosamente por toda a obra.

Outras duas importantes modificações são ainda verificadas. Quanto ao nome da última seção, notamos que o estilizado poema de quatro partes anteriormente dedicado a Azur (fazemos menção ao uso da preposição “para”) aponta, em *Amaranto*, para a “morte” – polo tão imiscuído ao erótico – ou para a falência deste algo (ou alguém) silenciado, ponto nevrálgico para o qual converge *Gritoacanto*.⁵ Soma-se a essa pequena revolução a não publicação, em 1988, do longo poema “Raiz”, dedicado ao “(retorno de Azur)”⁶. Não é preciso se debruçar sobre o seio da poesia de Glória para perceber, desse modo, que o material concernente aos poemas “para Azur” é mais substancial do que o reunido e editado. Uma fissura é inferida. Escolhas foram feitas.

Com as primeiras direções já delineadas, passamos aos desdobramentos oriundos do título da obra: *Gritoacanto*. Muito do que se verá na análise dos poemas germina já neste contato com o livro – a primeira marca a ser posta em relevo é a supressão dos espaços, o apagamento das fronteiras entre o conteúdo lexical formador desse neologismo: “grito”, “a”, “canto”. Tal movimento de fusão – e chamar a atenção novamente para o alto nível de erotismo desta poetisa seria redundante – desestabiliza a ordem canônica da linguagem e cria uma expressão nova de elevada carga poética, não gratuitamente encarregada de apresentar e representar os poemas subsequentes.

Optar por um título que subverte uma substância linguística corriqueira e sinaliza um rearranjo do mundo, um novo ponto de vista, não é uma opção impensada. A intenção de Sant’Anna talvez seja mais bem visualizada quando nos desprendemos desse sedutor apelo visual que nos draga o olhar e nos detemos à matéria que o substancia: há transformado nessa experiência com a linguagem um movimento de mudança iniciado como “grito” e transformado em “canto”. Essa passagem ritualística, traduzida pela alta voltagem semântica da preposição “a”, faz a ideia de movimento – portanto de desejo – sobressalente no vocábulo “Gritoacanto”: as matérias primeira e transformada (“grito” e

“canto”) coabitam, assim, um não menos importante segundo nível de significação.

A transubstanciação a que o título alude dialoga intimamente com o ato de uma criação poética e elegíaca. Parte-se de uma forma primitiva de emissão de sons, significativa que veicula a falta de um significado preciso (“grito”), um ruído sem sentido palpável, em direção a uma manifestação imagística mais aprimorada, artisticamente burilada (“canto”). Matéria sem forma e forma da matéria: o barro e a escultura. Nessa intrínseca relação de interdependência, o sentido não se transfere de um signo a outro, mas se revoluciona transformacionalmente, abrindo mão de um estatuto mais primário, quando adquire uma forma esculpida, um novo corpo dotado de feições próprias e também das impressões do poeta. E é a busca por essa modelagem singular que confere ao desejo um inegável matiz político – tal qual as elegias de Craveirinha carregam, internamente, toda potencialidade, uma potencialidade transgressiva e questionadora.

Todo desejo é movente e implica, necessariamente, uma ação do sujeito desejante. Agir, seja por persuasão (uma retórica da paixão) ou por intermédio de uma condução do desejo ao espaço da virtude (uma ética da paixão, ao passo em que essa oscilação do corpo desvela, mimeticamente⁷, uma face da *physis*), é uma escolha baseada em um preceito inabalável: a liberdade. Pensar um desejo político não é super-radicalizar um pensamento oposto aos dogmas morais sedimentados em uma tradição de cunho religioso que permeia e influencia grande parte das relações interpessoais do Ocidente. Pensar a política do desejo é reconhecer que o sujeito, em relação direta com o mundo, está, a todo o momento, sendo afetado por paixões que exigem uma resposta, um mínimo deslocamento (mesmo que restrito a sua interioridade) – até o amor contém em si a ira, a alegria e o gozo. O livre ir e vir de opostos.

Os anos de 1970 a 1974, período de feitura dos poemas de *Gritoacanto*, constituem, portanto, um dado que não pode ser preterido. Reafirmamos nossa crença de que a poesia evoca inequivocamente um tempo e um espaço, mesmo que ela firmemente os negue. Contextualizar um poema, uma tela ou uma escultura tanto em um eixo histórico quanto em uma genealogia artística é exercício de fundamental importância para a tentativa sempre fracassada (mas sempre instigante) de compreensão e visualização do

todo. Abertas as portas, vê-se que os anos de 70 a 74 precedem a independência moçambicana, ocorrida em 1975: a censura portuguesa fora intensificada já no final da década de 60 e a produção poética da então colônia trilha, em face de uma consistente opressão, caminhos diversos.

Da pluralidade de estradas criadas à medida que a produção poética se diversificava, duas se destacam. Em 1971, a FRELIMO organiza e publica o primeiro volume da *Poesia de Combate*. Como bem esclarece o título sob o qual são reunidos, os poemas da coletânea optam por uma verve combativa, direcionada à conscientização política e ideológica da população e disseminadora de uma concepção homogênea de nação. Na contramão do “grito”, afirma Carmen Tindó (1999) que se desenvolveu, nessa mesma época,

uma nova forma de poesia, que ficou conhecida como “poética do gueto”. Essa nova poesia caracteriza-se por uma preocupação universal, um apurado trabalho estético e uma feição existencial; nela não são trabalhadas explicitamente as questões políticas, embora alguns dos poetas também demonstrem, de modo implícito, solidariedade e simpatia pelas causas ideológicas (...)
Alguns poetas, representantes da “poética do gueto”, perceberam essa diversidade [as várias etnias e as influências árabes e indianas em Moçambique], tentando restaurar os vários traços culturais presentes na cultura moçambicana. (SECCO, 1999, pp. 24-25)

Dentro da literatura moçambicana, Glória de Sant’Anna é a matriarca de uma poesia marginalizada, do “canto” que se vê oprimido e julgado como alienado porque assume, antes de qualquer coisa, sua real natureza – o fato de que é verso, rima, sabor. O tão buscado sentimento de universalidade destas poéticas perpassa a necessidade do mergulho vertiginoso e consciente nos meandros do próprio sujeito – reunir irmãos e reatar laços desfeitos só é possível quando expomos as fraturas das quais nos envergonhamos desde o delito de Eva. Publicados nos *Cadernos Caliban*, se juntam ao de Glória, nessa empreitada essencialmente poética, os nomes de Rui Knopfli, Grabato Dias, Eugénio Lisboa, Sebastião Alba, entre outros.⁸

Atrelado ao sujeito (o poeta, o pintor, o artesão, etc.), o processo imagístico de desfiguração e recriação do real é interseccionado por determinado contexto histórico e social que, se não o delimita tematicamente – a literatura sobrevive a seu tempo de produção, nunca o contrário –, influi, mesmo sutilmente, em sua constituição. Glória não está isenta dessas interferências externas e das perdas que essa implica, bem como está longe de

negá-las: ao absorvê-las, degluti-las e transformá-las, ela enseja dar corpo, voz e “canto” a um “grito” de ódio, prazer ou alegria que lhe aflige a garganta. Ou, como a bailarina em um corpo de balé, encontrar os passos exatos que a conduzirão ao despojamento de si mesma e que a farão se perder, elegiacamente, entremeada às outras, tão desejosas de completude e unidade quanto ela.

NOTAS:

¹ Cabe aqui salientar que, motivados inclusive pela maior extensão da segunda publicação, é à edição de 1998 que nos referenciamos ao longo deste capítulo.

² “E encerro este pórtico, concordando com todos aqueles que, nesta colectânea, mais deparem com uma maneira intimista de render justo preito à memória de um ente muito querido e menos com um exercício de escrita literariamente conseguido ou poeticamente literário” (Craveirinha 1988, p. 8). É curioso notar que, ao final do intróito à edição, o poeta assina “Zé Craveirinha”. Percebemos, desse modo, um elevado senso de literariedade na totalidade da obra, incluindo aí sua entrada, ao passo em que esse índice onomástico é o mesmo utilizado pelo poeta para a objetivação do sujeito-poético, processo ao qual nos ateremos mais à frente.

³ Lembramos, mais uma vez, a impossibilidade de analisarmos todos os poemas. Tendo como ponto de partida a necessidade de apresentar os principais aspectos da obra, um recorte será feito. Quanto à recorrência do termo “Azur”, nesse momento, nos isentamos de esmiuçá-la. Mais à frente, retomaremos a questão.

⁴ Revista *Colóquio/Letras*, nº 20, Julho de 1974, pp. 71-72.

⁵ Todas as considerações por nós costuradas em relação ao cotejo dos poemas publicados na *Colóquio/Letras* e em *Amaranto* se baseiam no fato de *Gritoacanto* ter sido primeiramente publicado em 1988.

⁶ Revista *Colóquio/Letras*, nº 45, Setembro de 1978.

⁷ Pensamos *mimesis* não como cópia platônica, mas como busca – movência – de uma perfeição divina imóvel (como queria Aristóteles). Pierre Aubenque afirma que “a imitação aristotélica não é uma relação descendente do modelo à cópia, como era a imitação platônica, mas uma relação ascendente pela qual o ser inferior se esforça para realizar, com os meios de que dispõe, um pouco da perfeição que percebe no termo superior e que este não pode fazer descer até ele. (...)” (*apud* CHAUÍ, 1990, p. 30)

⁸ Um pequeno adendo: não é apenas no final da década de 60 e início dos anos 70 que a poesia dita universalista é produzida em Moçambique. A própria Glória tem seu primeiro livro publicado em 1951. Virgílio de Lemos, por exemplo, faz uso da heteronímia – recurso claramente poético – já na década de 40.

REFERÊNCIAS:

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. João Bénard da Costa. 3. ed. Lisboa: Antígona, 1988.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CRAVEIRINHA, José. *Maria*. Lisboa: Ndjira, 1998.

COLLOT, Michel. “Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas”. Trad. Eva Nunes Chatel. In: ALVES, Ida e FEITOSA, Márcia (org.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói: EdUFF, 2010.

GENET, Jean. *Les paravents*. Paris: Gallimard, 1988.

GONÇALVES, Guilherme de Sousa Bezerra. *Para inventar um balé marinho: Glória de Sant’Anna*. Dissertação de mestrado. UFRJ, 2013.

MAULPOIX, Jean-Michel. *Du lyrisme*. En lisant en écrivant. Paris: José Corti, 2000.

MISTRAL, Gabriela. *Tala*. Santiago do Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

RAMAZANI, Jahan. *Poetry of mourning*. The modern elegy from Hardy to Heaney. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

SANT’ANNA, Glória de. *Amaranto* (Poesia 1951-1983). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

_____. “Poemas para Azur”. In: Revista COLÓQUIO/Letras, nº 20, Julho de 1974

_____. “Raiz (retorno de Azur)”. In: Revista COLÓQUIO/Letras, nº 45, Setembro de 1978

SECCO, Carmen Lucia Tindó. “Uma poética de mar e silêncio”. In: *A magia das letras africanas*. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

VEYNE, Paul. *A elegia erótica romana*. O amor, a poesia e o Ocidente. Trad. Milton Meira do Nascimento e Maria das Graças de Souza Nascimento. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

Texto recebido em 09 de novembro de 2015 e aprovado em 20 de novembro de 2015.