



MULEMBABA

REVISTA CIENTÍFICA

4

A Poesia Africana em Língua Portuguesa:
Vertentes na Pós-Independência

MULEMBA - Revista do Setor de Literaturas
Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ
Vol.1, nº 4, Jul 2011
ISSN: 2176-381X

EDITORES RESPONSÁVEIS

Carmen Lucia Tindó Secco - UFRJ
Maria Geralda de Miranda - UNISUAM
Maria Teresa Salgado - UFRJ

CORRESPONDÊNCIA:

Revista Mulemba
Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa
Departamento de Letras Vernáculas - Faculdade de
Letras -UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151 - Cidade Universitária -
Ilha do Fundão
CEP: 21 941-590 – Rio de Janeiro, RJ
E-mail: mulemba.literaturaaficana@gmail.com
Projeto Gráfico: Marcelo Perim
A Revista Mulemba é uma revista semestral,
disponibilizada exclusivamente em meio eletrônico,
podendo ser acessada pela URL:
<http://setorlitafrica.letas.ufrj.br/mulemba/>

Dados para Catalogação:

MULEMBA - Revista do Setor de Literaturas
Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ.
Rio de Janeiro: UFRJ, Vol. 1, nº 4, Jul de 2011.
Semestral.
Disponível em:
<http://setorlitafrica.letas.ufrj.br/mulemba/>
Periódicos. 1. Literaturas Africanas de Língua
Portuguesa: Divulgação da Cultura e das Letras
Africanas ; Debate Crítico e Democrático
ISSN 2176-381X

SUMÁRIO

1. **Apresentação**
3. **A utopia cosmopolita na recepção das literaturas africanas**
Inocência Mata
16. **Poetas do Índico – 35 anos de escrita**
Fátima Mendonça
38. **A delicadesa e a força da poesia**
Tania Macêdo
44. **Armênio Vieira: aulas magnas de arte poética**
Simone Caputo Gomes
56. **As margens da nação na poesia de Sangare Okapi e Helder Faife**
Jessica Falconi
65. **Vera Duarte: “A mulher Cabo-Verdiana é uma personagem interessante”**
Érica Antunes Pereira
81. **A jornada do herói em dois poemas de Ruy Duarte de Carvalho**
Claudia Fabiana de Oliveira Cardoso
92. **“O tempo do canto”: desejos e memórias na poesia moçambicana após-80**
Cíntia Machado de Campos Almeida
103. **Ode aos infaustos: breve análise da poética de Guita Jr. Presente em *Rescaldo***
Viviane Mendes de Moraes
120. **O transfigurar-se do mar em corpo: a obliquidade do ver na poética de Virgílio de Lemos**
Fábio Santana Pessanha
140. **Conceição Lima, para além do fim do mundo**
Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves
152. **Entrevista: Guita Jr. e Xiphefo: algumas palavras**
Viviane Mendes de Moraes

OBSERVAÇÃO: As ideias, conteúdos, imagens, informações, ideologias de cada artigo aqui publicado são todos da inteira responsabilidade de seus respectivos autores.

Errata:

Nas referências, nos rodapés das páginas de cada artigo, onde se lê N. 4, v.1,jul. 2011, leia-se: Vol. 4, nº 1, jul. 2011

APRESENTAÇÃO

“A Poesia Africana em Língua Portuguesa: Vertentes na Pós-Independência” é o tema do quarto número de *Mulemba*. Nos onze textos que se seguem, jovens talentos e conceituados pesquisadores nos revelam a força da poesia no espaço africano de língua portuguesa.

Abrimos a revista com um tema livre, num instigante artigo de Inocência Mata, em torno da relação que os textos literários africanos estabelecem com o mercado editorial português, envolvendo “ideologias, apologias e irrupções celebrativas de interesses”.

Fátima Mendonça apresenta uma trajetória da poesia moçambicana, desde a notória década de 1950 até a atualidade, apontando características e tendências, desvelando, também, novas dinâmicas no espaço literário moçambicano contemporâneo.

A delicadeza e a força da poesia de Paula Tavares são evidenciadas no texto de Tania Macêdo, que, além de nos oferecer uma leitura comparativa da obra da autora, salienta as temáticas e as constantes estruturais do último livro da escritora angolana, *Como as veias finas da terra*.

A arte poética de Armênio Vieira, ganhador do prêmio Camões 2009, é observada, como trânsito e dilema entre a transitoriedade e a perenidade, pela pioneira, no Brasil, nos estudos da literatura cabo-verdiana, Simone Caputo.

No artigo da pesquisadora Jessica Falconi, as obras de Sangare Okapi e Helder Faifi, dois jovens poetas moçambicanos, nos são apresentadas como evocação de algumas margens da nação moçambicana no pós-independência.

Érica Antunes Pereira aborda a forma como a produção poética de Vera Duarte procura refletir sobre a situação das mulheres cabo-verdianas na atualidade. Pereira estabelece um diálogo entre o “fazer poético” da escritora cabo-verdiana e a teoria da hermenêutica do cotidiano, valendo-se também de uma entrevista que a autora lhe concedeu, em dezembro de 2009.

Uma jornada do herói como (auto)descoberta e percurso da nação angolana nos é proposta no artigo de Cláudia Fabiana. Somos convidados pela pesquisadora a realizar uma leitura comparada dos poemas "Noção geográfica: poema para cinco vezes

e coro" e "Extracção *nyaneka*: das decisões da idade II: noção doméstica (também para vozes e coro)", de Ruy Duarte de Carvalho.

A poesia da obra *Monção*, de Luis Carlos Patraquim, é analisada, por Cíntia Machado, como metonímia das novas vertentes poéticas despontadas após a independência de Moçambique. A pesquisadora observa a retomada da subjetividade lírica, no cenário literário desse país, a partir de 1980, bem como a evocação e a reflexão acerca de memórias históricas, culturais e sociais.

Viviane Mendes de Moraes enfoca a obra *Rescaldo*, do poeta Guita Jr., como um canto aos infaustos de Moçambique. Seu ensaio procura escutar os lamentos, as ironias e as melancolias que ecoam do livro do autor, tecendo uma análise coerente do balanço feito pelo poeta no período pós-guerra civil moçambicano.

Partindo do poema "Oblíquo o meu olhar", de Virgílio de Lemos, Fábio Santana Pessanha nos mostra que a obliquidade do ver está no entortamento da realidade. Segundo Santana, a poesia de Lemos nos possibilita derivar um modo singular de perceber o mundo em seu amplo sentido ontológico.

A obra de Conceição Lima é vista como marcada pela distopia da pós-independência santomense. Para o pesquisador Guilherme de Sousa Gonçalves, em uma realidade social e politicamente fraturada, a poesia de Lima está atenta às situações que a rodeiam e busca criar um novo mundo a partir de velhas e dominantes estruturas de poder.

Fechamos o presente número com uma entrevista do poeta Guita Júnior, pertencente ao grupo moçambicano denominado *Xiphexo*. A entrevista foi concedida à Viviane Mendes de Moraes, uma estudiosa da obra deste autor. Esse depoimento nos possibilita acompanhar o poeta refletindo acerca da guerra "civil", que sucedeu ao período de independência, e buscando, por meio da escrita, repensar o passado, questionar o presente e olhar para o futuro, sempre indagando se há realmente um porvir.

Maria Teresa Salgado

A UTOPIA COSMOPOLITA NA RECEPÇÃO DAS LITERATURAS AFRICANAS¹

THE COSMOPOLITAN UTOPIA IN THE RECEPTION OF AFRICAN LITERATURES

Dra. Inocência Mata

FLUL/Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa

RESUMO:

Juízos como os que atestam que os autores publicados em Portugal são os melhores escritores africanos de seus países deveriam pressupor considerações mais sérias do que os preconceitos baseados em categorias extraliterárias ou no simples gosto dos “juízes” que os proferem, pois é preciso não esquecer que sobretudo a cultura é objeto de desejo no jogo de prestígios e de hegemonias socioculturais, político-ideológicas e linguísticas. Seria muita ingenuidade pensar que a expressão literária é tão isenta assim de ideologias, de apologias e de irrupções celebrativas de interesses.

PALAVRAS-CHAVE: Literaturas Africanas, mercado editorial, preconceito, ideologia, juízo de valor

ABSTRACT:

Judgments as those which declare that the authors published in Portugal are the best African writers of their countries should assume more serious considerations than the prejudices based on extraliterary categories or on the mere taste of the responsible "judges", since it should not be forgotten that, above everything else, culture is an object of desire in the game of sociocultural, political, ideological and linguistic prestige and hegemony. It would be naive to think that the literary expression is so exempt of ideologies, apologies and laudatory irruptions of interests.

KEYWORDS: African literatures, publishing market, prejudice, ideology, valuable judgement

Não há existência humana sem o olhar que dirigimos uns aos outros.

Jacques d'Adesky

Um leitor mais atento ficará incomodado com o seletivo “fogo-de-artifício” mediático no mundo literário em Portugal com que se faz a celebração de determinadas obras dos escritores dos países de língua oficial portuguesa, até mesmo antes de serem lidas (qualificadas sempre com o recorrente grau de superlativo: excelente, notável, incontornável...). Se não for ingênuo, poderá chegar à conclusão de que essa celebração não independe do estatuto excepcional desses autores, cuja mais-valia está muitas vezes na sua oscilante nacionalidade cultural e na sua origem étnica e, por conseguinte, da nacionalidade literária da sua obra, dos lóbis concertados, das solidariedades à flor da

pele... Contrariamente a muitos que pensam ser um “pecado” problematizar a nacionalidade de um autor, pois tal seria “localizar” a grandeza “universal” desse escritor, afunilando a sua dimensão, não vejo nisso nada de demeritório para um escritor e a sua obra (só se ela, a obra, apenas tiver qualidade, se for africana...). Com efeito, oscilantes e a passarem por constantes “reajustamentos de identidade cultural” (REIS, 1995, p. 23), são as obras de António Vieira, Joseph Conrad, Samuel Beckett ou Milan Kundera – para ficar apenas no “cânone ocidental”, tão caro aos defensores do “universalismo”...

Na verdade, esta questão, propensa a uma instrumentalização ideológica, tem uma pulsão assaz teleológica. E o que se vem, aliás, notando é que a questão está inquinada: é que, quando se quer que um escritor se erija, por sua iniciativa ou por conveniência grupal ou segmental, a representação de ou o paradigma de pertença a um sistema literário, o discurso sobre a sua nacionalidade literária é fechado e definitivo, e quem quiser problematizá-la leva colados todos os rótulos possíveis, sendo os de complexado e reacionário os mais “simpáticos” (embora já não o de fanoniano, termo até há poucos anos tido pelo argumentário “lusófilo” como sinónimo de racista, antes de os Estudos Culturais apresentarem Frantz Fanon como um dos pioneiros da discussão sobre o pós-colonial); se, pelo contrário, se pretende que o escritor deambule, convenientemente, por um indefinido “entrelugar” literário, então a sua nacionalidade literária passa a ser indiscutivelmente global, desterritorializada, moderna (termo, aliás, “sobredefinido”, para parafrasear Fredric Jameson que refere o baralhamento conceptual que decorre do questionamento do pós-modernismo e seu correlato “alto modernismo”²²).

Esta propensão para celebrações seletivas, em Portugal e no Brasil mormente, com reflexos na consolidação da invisibilidade de um segmento desses sistemas literários, faz-me questionar: haverá retorno para a imagem dos sistemas literários nacionais? Isto é, qual é a mais-valia diferencial para os sistemas literários nacionais, portanto, para as literaturas africanas nacionais? Terá essa produção, celebrada como representativa das literaturas africanas, o mesmo “lugar”, no imaginário literário e cultural das “comunidades imaginadas”, a que, pretensamente, estão vinculados os autores e às quais remetem as obras? Por que tal sorte mediática dessa literatura só funciona enquanto produto de consumo português? O que tem essa produção que a faz

ser mais apreciada em Portugal (e daí para o Ocidente), ou no Brasil, do que nos respectivos países?

Se é verdade que uma das respostas a estas questões se encontra no favorecimento dos *media*, que vão definindo a representatividade de cada escritor, fazendo desse aspecto consequência do fenómeno de mediatização “orientada”, e não sua causa, estou convencida, por outro lado, de que esta se possa encontrar também na mudança do gosto estético do público português, cujo imaginário cultural começa a incorporar outros universos, paisagens, signos e símbolos de *outras* representações coletivas que vão configurar outros imaginários literários. Porém, como “não há existência humana sem o olhar que dirigimos uns aos outros” (ADESKY, 2006, p. 125), estou igualmente convencida de que as irrupções mitológicas do pluriculturalismo, com reflexo nas preferências literárias, talvez se devam também a mudanças por que a “ideologia cultural portuguesa” vem passando, agora, assumida e sistematicamente, nesse processo que Eduardo Lourenço (2004, p.123) designou como sendo de derramamento, expansão e criouliização³, desde a queda do império. Não é, pois, de se desconsiderar que existe uma mudança também em nível de

sensibilidades *outras* e *outros* gostos estéticos que não os “tradicionais” e canónicos” que a Escola sempre veiculou, totalitariamente, e que estão a ser descentrados do seu lugar exclusivo por outros que já se vêm impondo como participantes da cultura literária, como sinais de refluxo de uma outra África, e que têm de ser considerados pelo mercado editorial. (MATA, 2006, p. 287)

Com efeito, como ainda é referido no mesmo texto supracitado, na esteira de Andrea Semprini no seu livro *Multiculturalismo*, o mercado está atento à rentabilização da diferença ou à sua transformação em “argumento de venda” (SEMPRINI, 1999, p. 141).

Como leitora, crítica e professora de literaturas africanas, com incidência nas de língua portuguesa – aqui meu objecto privilegiado –, começo por dizer que não acho que essas questões, enquanto discussão cultural e/ou académica, sejam perversas, porque, em última instância, são questões históricas que revelam “histórias de identidade”. Partilho com Stuart Hall a ideia de que cada uma das “*histórias de identidade*” se inscreve nas posições que cada um assume e que tenta compreender nas suas especificidades (HALL, 2003, p. 433). Pode pensar-se, então, que germinou em Portugal um imaginário literário migrante que passa por África, ou pelo menos por certa África, aquela que resgata o vasto espaço dos descobrimentos, permitindo a

“continuidade das representações coloniais no modo como se pensa e se aborda a história presente” (JERÓNIMO E DOMINGOS, 2007, p. 2).

Como se vê, a questão assim equacionada comporta – disso tenho plena consciência – demasiados melindres ideológicos, muitas vezes fulanizados, nefastos num debate cultural descomprometido com julgamentos históricos. Porém, olhando para a paisagem humana do grupo de escritores africanos das ex-colônias portuguesas publicados na ex-metrópole, percorrendo o catálogo das casas mais emblemáticas nesta atividade editorial, há elementos recorrentes e persistentes que não deixam de ser significativos: a origem etnocultural dos autores, a sua classe sociocultural e o seu discurso sobre o ideal de país e sobre as relações entre os dois países. Na verdade, o certo é que a maioria dos escritores africanos publicados em Portugal é, coincidentemente, luso-descendente, não obstante estes não constituírem a maioria dos escritores africanos dos seus países. O que talvez explique a conveniente ideia de que a nacionalidade literária de um autor é irrelevante, tanto podendo ser português como angolano ou moçambicano, como se ouviu numa mesa-redonda intitulada “Dos Diálogos e de uma Literatura Luso-Afro-Brasileira Pós-Colonial”, durante o Colóquio *Para Além da Mágoa: Novos Diálogos Pós-Coloniais*³, em janeiro de 2008 (o exemplo foi que o escritor Miguel Sousa Tavares, autor de *Equador*, 2003, tanto era português quanto são-tomense; ou que o próprio Miguel Gullander afirmou não saber o que era). A sugestão é que se trata, de fato, de um assunto tabu, porque, parafraseando Junod, aquilo que é “sagrado” e “venerável” comporta um perigo para a comunidade e até para o próprio indivíduo, devendo, por isso, ser evitado num discurso politicamente correto, que não pode ser preocupação de quem estuda literaturas de países emergentes, de sociedades em que a literatura tem, ainda, um lugar importante na construção das imagens da identidade cultural.

Tendo entrado nas prateleiras e estantes dos portugueses por intermédio da academia, pelas mãos de Manuel Ferreira, nos anos 70 do século XX, mais de trinta anos depois, as literaturas africanas preenchem coleções em editoras portuguesas de referência, além de outras menores que, mesmo não constituindo séries ou coleções, vão publicando, avulsa e dispersamente, autores africanos. Falo de editoras mais sistemáticas na edição de obras africanas: a Editorial Caminho, as Publicações Dom Quixote, a Cotovia, a extinta Campo das Letras, a Asa, grupo a que se poderia acrescentar as Edições Afrontamento, a editora Novo Imbondeiro ou as Edições Colibri,

assim como a Europress, a Mercado de Letras, estas vocacionadas para a tradução. No caso das primeiras, que publicam sobretudo autores atuais da África de língua portuguesa, poder-se-á pensar que esse interesse advém das afinidades criadas na história e na língua, categorias vistas como cimento de uma comunidade que se reparte por três continentes. Esta ideia de “cimento” tornou-se incontestável com a emergência dessa outra de “espaço lusófono”, cuja realização oficial é a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP), após se ter gorado a iniciativa, endogenamente africana, dos *Cinco*⁴.

A partir dos anos 80, no entanto, o que se foi notando é que o percurso se inverteu: se antes era a academia que “sugeriu” os lugares e o peso de cada obra/escritor no sistema literário, atualmente são o mercado e os lóbis que condicionam as preferências curriculares, num círculo vicioso em que a consequência alimenta a causa e vice-versa: não se estuda quem não se conhece; não se convida quem não é publicado; não se reconhece quem não se conhece. E, se Roderick Nehone, João Tala, Tchikakata Mbalundu, novos nomes incontornáveis da atual ficção angolana, não são conhecidos na ex-metrópole (e, repito, daqui para o Ocidente), será Ondjaki a colher tal mérito... Se Armando Artur ou Aníbal Aleluia não são publicados fora de Moçambique, serão os autores da Editorial Caminho os eleitos como matéria curricular e objeto de dissertações acadêmicas em Portugal e no Brasil, na Europa e na América... Muitas vezes autores que nem são (re)conhecidos nos seus países...

Porém, não existe o que não se (re)conhece?! Vou relembrar⁵ um episódio que ilustra a articulação hierarquizante do olhar leitor, mesmo o acadêmico:

Quando, em 1989, o escritor espanhol Camilo José Cela ganhou o Prémio Nobel da Literatura, um colega e amigo censurou-me pelo facto de só conhecer os livros traduzidos para o português desse ilustre escritor europeu. Contrafeita, desculpei-me dizendo que realmente era pouco, mas que o meu espanhol não me permitia ler Cela na sua versão original – por isso, tinha que esperar pelas traduções portuguesas. No entanto, ferida na minha paixão pela literatura e adivinhando uma motivação etnocêntrica nessa observação do meu colega, resolvi ripostar. Perguntei-lhe se já tinha lido alguma coisa de Wole Soyinka, escritor nigeriano que tinha ganho o mesmo prémio três anos antes. O meu sábio e esclarecido colega nunca tinha lido nada de Soyinka e, quando lhe disse quem era, concluiu que, afinal, Soyinka não seria tão conhecido assim, muita gente não conheceria a sua obra.

(MATA, 1999, p. 64)

Como se vê, apenas por ingenuidade (na melhor das hipóteses), não se considera que a formação do cânone e a representatividade autoral estão comprometidas não apenas com a civilização e com a tradição literária, mas também com a hegemonia

cultural, como cruamente nos “sugere” o polêmico livro *O cânone ocidental*, de Harold Bloom. As consequências de uma orientação teórica e crítica pretensamente isenta de motivações não científicas e alienada desses pressupostos são a centralidade exclusivista de um paradigma como fatalidade irrevogável da condição estética. E instituições (públicas, privadas e *ad-hoc*) que deveriam estar vocacionadas para a implementação do intercâmbio cultural não promovem a circulação de livros, nem promovem os agentes culturais. Assim, mesas-redondas, como a supracitada, festivais como “Correntes de Escrita” (Póvoa de Varzim, fevereiro), o Festival de Poesia de Berlim (Berlim, junho e julho) ou FLIPORTO (Porto de Galinhas – Brasil, novembro) e outros fóruns, assim como antologias, prêmios, honrarias e homenagens são lugares de visibilização de que resultam interesses editoriais, num inexorável círculo vicioso. Outrossim, basta percorrer os catálogos das editoras, o espaço das revistas de livros e as publicações para se ver a preferência das notícias.

Mas, dirá o leitor, estamos a falar de literaturas africanas em Portugal. Pois estamos, e as supracitadas revistas são publicadas em Portugal e, ao que parece, o seu objeto não é apenas a África colonizada por Portugal. Daí esperarem-se notícias de eventos e acontecimentos africanos com os mesmos empenhamento e generosidade.

Dois exemplos (de entre muitos): em Portugal estiveram, em março, por ocasião do *Colóquio Internacional em Homenagem a Chinua Achebe*, no 50º aniversário da publicação de *Things Fall Apart*, dois dos mais influentes escritores e intelectuais africanos da atualidade: Niyi Osundare, da Nigéria, e Mbulelo Mzamane, da África do Sul. Não obstante um insistente alerta para a divulgação dessas presenças feito pela organização (FLUL) junto à comunicação social, apenas a RDP-África referiu o evento, enquanto publicações de referência como as revistas *África 21* e *África Hoje* e o *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias* nem se dignaram referir a passagem por Portugal daqueles dois nomes maiores da cultura africana, tendo esta última revista publicado a imagem de um Chinua Achebe...branco⁶! Do mesmo modo, no número 23 da revista *África 21*, há uma notícia que publicita, em grandes títulos de uma página, dois prêmios recebidos por dois escritores: Mia Couto e Ondjaki (Rosalía de Castro e Grinzane Cavour Literary Prize, respectivamente). O estranho é que, no texto da notícia, há, *en passant*, a seguinte informação: “Nesta primeira edição do Grinzane Cavour Literary Prize for Africa foram também premiados o queniano Ngugi wa Thiong’o e o nigeriano Ben Okri. (*África 21*, p. 86).”

Ora, o que acontece é que: (1) os principais premiados foram, na verdade, Ngugi wa Thiong'o e Ben Okri – e não Ondjaki (que foi distinguido, sim, com o prêmio Revelação); (2) o uso de “também” revela, no mínimo, ignorância, porque Ngugi wa Thiong'o e Ben Okri são, apenas, dois dos maiores escritores africanos!

O que se passa no campo cultural, de que o fenômeno literário constitui, no caso, uma vertente fundamental, porquanto lugar de representação das assimetrias culturais, não se pode ler à margem de outros setores da sociedade. Para além de existir uma evidente contaminação entre as instâncias agenciais de um suposto multiculturalismo, é preciso ter em conta os códigos socioculturais, ideológicos e psicológicos que subjazem ao reservatório do olhar que recepciona as obras africanas e procede à sua interpretação coletiva ou individual, de forma amadorística ou profissional, jornalística ou académica: pode dizer-se serem esses factores a explicar a ausência total de comentários a propósito de *O signo de fogo*⁷, romance de Boaventura Cardoso, em 1992, precisamente por ocasião da publicação de *A geração da utopia*⁸, de Pepetela, romance sobre o qual não houve publicação portuguesa, generalista ou de especialidade, que não se tivesse debruçado, com entrevistas, comentários ou resenhas. Tal omissão torna-se tanto mais ostensiva quanto os romances estabelecem um interessante diálogo intertextual que ajuda a elucidar os meandros de uma resistência nem sempre pacífica em termos de realização agencial. Com efeito, se *A geração da utopia* encena o percurso de um grupo de jovens africanos que frequentavam a *Casa dos Estudantes do Império* em Lisboa, nos anos 60, grupo heterogêneo a vários níveis – raça⁹, etnia¹⁰, origem social, formação académica –, acompanhando-o até 1991, *O signo do fogo* discorre sobre o mesmo percurso de resistência anticolonial; porém, num grupo de jovens, atuando no país, na cidade de Luanda, igualmente com todos os constrangimentos exteriores ao grupo e os dissensos surgidos entre os seus membros. Portanto, dois olhares sobre um mesmo processo, duas formas de perspectivar a resistência anticolonial longe dos cenários das guerrilhas que começariam em 1961. Duas formas de conhecer as relações sociais na Angola colonial; porém, duas atenções diferentes na ex-metrópole...

Por isso, como disse em outro lugar (MATA, 2006, p. 287), é importante trazer à *fala* explicativa e desmitificante um multiculturalismo em que uns “diferentes” – sobretudo os de identidade hifenizada (Homi Bhabha) – se tornam mais visíveis do que outros, por razões placidamente estéticas, que decorrem do perverso critério do

mérito¹¹. Este é, na verdade, um dos grandes imbróglis míticos da questão: é que esta noção do mérito busca desqualificar as desigualdades, as assimetrias e as discriminações, acabando por concorrer, neste caso, para a naturalização de uma situação de desequilíbrio que requer, no mínimo, um questionamento: a invisibilidade de um grupo de autores, cuja representatividade não pode ser ignorada no contexto de literaturas, que, em geral, foram marcadas por um funcionamento extratextual.

Por isso, conhecendo a produção literária desses países, cá e lá, não me coíbo de afirmar que as hegemonias culturais se vão transversalizando através da literatura, consolidando hierarquias de outras categorias de antanho na construção de “formadores de sentidos” (ADESKY, 2006, p. 121) de identidades segmentais. Por outro lado, não é despicienda a ideia de Walter D. Mignolo (2000) que, ao reescrever a semântica da expressão “razão pós-colonial” e substituindo-a por “razão pós-ocidental”, em *Histórias locais/projetos globais*, afirma que a pós-colonialidade se reorganiza em outros alicerces que intentam perpetuar a supremacia de uma estrutura espaço-temporal.

Haverá certamente quem veja nesta afirmação uma prisão a um infértil e nefasto racismo, a um “fascínio da raça” (Paul Gilroy). Não seria de estranhar em sociedades que durante muito tempo elegeram a omissão como estratégia de combate ao preconceito e ao racismo. Não estará a ser original quem afirmar que não apenas as questões raciais são tanto invocadas como vivenciadas de formas distintas em vários lugares, como nos diz Paul Gilroy (2007, p. 11), como também o são em várias situações e sob diferentes prismas. Por outro lado, julgo, na verdade, que falta um exercício menos apressado de justificação, e mais de explicação, afastado de lugares-comuns politicamente corretos, ainda que com a fundamentação científica – como esse de que não existem raças e, portanto, a questão da raça é uma falsa questão: ainda “navegamos, com efeito, por entre elaborações hagiográficas, irrupções nostálgicas e o esquecimento institucionalizado, imunes ao labor acadêmico que, pontualmente, recorda a dimensão colonial da história nacional” (JERÓNIMO E DOMINGOS, 2007, p. 1). Ocorre-me, por isso, como réplica a uma eventual acusação de racismo, a ironia de Stéphane Foucart:

On la croyait enterrée pour le bon. Tuée para la science. Mise en miettes par la génétique, dont les premiers résultats ramenaient toute l’humanité à une seule même et grande famille. Las! Voilà la notion de race remise en selle. Et pas par n’importe qui : par l’Américain James Watson¹² lui-même, codécouvreur, avec Francis Crick et Rosalind Franklin, de la structure de l’ADN (acide désoxyribonucléique).

Apesar de considerar genuínas as afirmações antirracistas do poder (político, cultural, social, econômico), apetece-me dizer que não vive neste mundo quem tem por hábitos interpretativos manter raça e política bem apartadas (GILROY, 2007, p. 12). A não fazer-se isso, não será difícil perceber-se como o olhar português em relação à África está, ainda, ligado a circunstâncias históricas que definem, em cada momento, afetos e ressabiamentos. Talvez sejam estas contradições a denunciar a visão de um colonialismo “diferente”, com “Prósperos calibanizados” e “Calibans prosperizados”, em que a dominação e a subjugação culturais ficam relegadas para um lugar secundário da reflexão sobre a história das relações entre Portugal e os territórios colonizados e a afetividade, *locus* importante de gestão de relações históricas, ganha foros de motivação política e argumento científico. Como lembra Lourenço do Rosário (1999, p. 75), reagindo contra o que considera serem ideias apressadamente lançadas e usadas até a exaustão que acabam por ganhar estatuto de “realidade”, existe ainda “uma vinculação umbilical” à herança colonial do ex-império recém-desaparecido fisicamente, mas ainda vivo nas mentes dos cidadãos. E, acrescento, revitalizando a ideia da continuidade do império da cultura para além do tradicional território pátrio. Por este raciocínio, podemos chegar aos sentimentos contraditórios de sedução/repulsa na sociedade portuguesa que explicam a paixão, para além do texto, com que certas obras africanas ou sobre África e seus autores foram (e são) recebidas em Portugal.

Tendo o conjunto dos leitores de obras africanas saído do restrito círculo acadêmico, para se alargar, felizmente, ao público em geral, o gosto do leitor passou a ser “educado” pela comunicação social, de acordo com a capacidade de mediatização, tendo os critérios passado a ser condicionados por “alegações” outras que se dissimulavam sob a designação de “qualidade literária”. Para além de não poder “haver valor estético sem uma qualquer resposta à pergunta tripla da luta agonística [*agon*] – mais do que, menos do que, igual a –” (BLOOM, 1997, 35), esta é uma categoria difusa que os Estudos Literários já desmistificaram, ao abordar a condição institucional da literatura. Vale, neste contexto, lembrar Carlos Reis, na esteira de Julia Kristeva:

Quando mencionamos o carácter **institucional** da literatura ou quando falamos em **instituição literária** estamos desde logo a remeter para práticas e para sujeitos que asseguram ao fenómeno literário a sua feição de **estabilidade** e de **notoriedade** pública (...) (REIS, 1995, p. 25. Grifos do autor)

Julia Kristeva falara da instituição literária como “todas as margens da prática literária: as revistas, os júris, eventualmente as universidades, tudo consagra a expressão literária e lhe dá possibilidade, mais ou menos grande, de chegar ao público; isto é, finalmente, os canais de transmissão” (KRISTEVA, 1984, p. 53)¹³. A literatura é, assim, uma instituição que depende de instâncias de legitimação e o público é uma delas, para além de: academias (universidades), prêmios literários, sistema de ensino (os planos curriculares, os programas), “comunidade interpretativa” (críticos, recensões, ou melhor, o círculo da crítica, a comunicação social e as revistas de especialidade). E hoje todos concordam que o *literário* não é um valor absolutamente intrínseco à linguagem, mas também um valor marcado pela historicidade e, até, pela circunstancialidade: afinal, “a contingência domina a literatura, tal como domina qualquer empreendimento cognitivo” (BLOOM, 1997, p. 23). Considero, pois, estimulantemente polêmico o que disse um dia Óscar Lopes acerca da sua *História da literatura portuguesa*, de que é co-autor (com António José Saraiva): que varreria dela metade dos autores que lá estão, porque a obra padece de uma “sobrevalorização quantitativa” (LOPES, 1997, p.100). Por seu turno, é também esclarecedor o que conta Josué Montello, crítico e historiador literário brasileiro: uma história que encerra uma lição sobre a variabilidade dos julgamentos humanos, sobre os (grandes) poetas:

Um carteiro de Paris teve em mãos, um dia, um envelope fechado, com este sobrescrito: “Ao maior poeta da França”. Não teve dúvidas: foi entregá-lo a Vítor Hugo. O autor de *Lègendes des siècles*, ao receber a carta, achou que não era para si. E tratou de encaminhá-la a Lamartine. Este, vaidoso, abriu o envelope; a carta era para Alfred de Musset. (MONTELLO, 1965, p. 11-12)

Por isso, juízos, como os que atestam que os autores publicados em Portugal são os melhores escritores africanos de seus países, deveriam pressupor mais sérias considerações do que os preconceitos com base em categorias extraliterárias ou simples gosto ou critério dos “juízes” que os proferem, pois é preciso não esquecer que, sobretudo, a cultura é objeto de desejo no jogo de prestígios e de hegemonias socioculturais, político-ideológicas e linguísticas. Seria muita ingenuidade pensar que a expressão literária é isenta de ideologias, de apologias e de irrupções celebrativas de interesses. O que não significa qualquer reivindicação de reparação retroativa ou de cega democracia cosmopolita na versão do multiculturalismo estético.

NOTAS:

¹ Este texto é uma versão do artigo publicado em *Santa Barbara portuguese studies* (University of California at Santa Barbara, 2009), com o título “Literaturas africanas em Portugal: na senda de um imaginário migrante?” MATA, 2008, v. X.

2. Ver: JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

3. Colóquio *Para além da Mágoa: Novos Diálogos Pós-Coloniais* (Lisboa, Casa Fernando Pessoa, 22 de janeiro de 2008).

4. Fundado logo após a independência dos cinco países africanos, ex-colônias de Portugal, o *Grupo dos Cinco* intentava dar continuidade ao projeto da CONCP – Conferência das Organizações Nacionalistas das Colônias Portuguesas, fundada, por sua vez, em Rabat – Marrocos, em 1961, por Amílcar Cabral, que procedia à concertação dos esforços da luta anticolonial. A última reunião, sob a presidência de Angola, ter-se-ia realizado em 2004 por convocação de José Eduardo dos Santos, à margem da Cimeira da União Africana em Trípoli – Líbia, o que não aconteceu por ausência do presidente (que promovera a reunião). A CONCP é o fundamento simbólico e ideológico da minha preferência pela designação *Cinco*, em detrimento de outra PALOP, que, entretanto, se generalizou, para referir os cinco países africanos de língua oficial portuguesa.

5. MATA, Inocência. “Novas leituras para a literatura africana”. Revista *África Hoje*. Lisboa, janeiro de 1999.

6. *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Ano XXVII. Nº 976. Lisboa, 27 de fevereiro a 11 de março de 2008, p. 2.

7. CARDOSO, Boaventura. *O signo do fogo*. Porto: Campo das Letras, 1992.

8. PEPETELA. *A geração da utopia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

9. Utilizo este termo enquanto categoria discursiva. Isto é: por *raça* quero significar, tão somente, diferenças biológicas entre indivíduos da raça humana, com repercussões ideológicas no edifício sociocultural. Explicitando: “A raça é uma categoria *discursiva* e não uma categoria biológica. Isto é, ela é a categoria organizadora daquelas formas de falar, daqueles sistemas de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um conjunto frouxo, frequentemente pouco específico, de diferenças em termos de características – cor da pele, textura do cabelo, características físicas e corporais, etc. – *como marcas simbólicas*, a fim de diferenciar socialmente um grupo de outro” (HALL, 2001, p. 63). Ver, entre outros: LÉVI-STRAUSS, Claude. *Raça e história*. Lisboa: Editorial Presença, 1980; MEMMI, Albert. *O racismo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1993; GILROY, Paul. *Entre campos : nações, culturas e o fascínio da raça*. São Paulo: Annablume, 2007.

10 Do mesmo modo, utilizo o termo *etnia* no sentido de “entidade caracterizada por uma mesma língua, uma mesma tradição cultural e histórica, ocupando um dado território, tendo uma mesma religião e, sobretudo, a consciência de pertencer a essa comunidade” (LOPES, 1988, p.37).

11 Lembra Jacques d’Adesky que “o mérito deve ser compreendido como uma noção relativa; não pode ser considerado como absoluto, como se não tivesse nenhum laço com a realidade. Havemos de convir que a noção de mérito não tem sentido em si mesma. Alcança o seu verdadeiro significado quando está claro de que se trata de uma noção que se supõe relacionada com algo que lhe seja exterior. Na prática, o uso do critério do mérito deveria ser ponderado quando se pretende realizar julgamento o mais equitativo possível. Nesse sentido, parece evidente que é necessário, no mínimo, perguntar: estamos falando do mérito em relação a quê, e em relação a quem?” (ADESKY, 2006, p.125).

12. Cientista americano, Prêmio Nobel da Medicina de 1962 (pela descoberta da estrutura molecular do DNA), que declarou, em entrevista a *The Sunday Times* (oct 14, 2007), que os negros eram menos inteligentes do que os brancos (motivo pelo qual se declarava cético em relação ao futuro de África. As

palavras de Watson foram: “There is no firm reason to anticipate that the intellectual capacities of peoples geographically separated in their evolution should prove to have evolved identically. Our wanting to reserve equal powers of reason as some universal heritage of humanity will not be enough to make it so”. I am “inherently gloomy about the prospect of Africa [because] all our social policies are based on the fact that their intelligence is the same as ours - whereas all the testing says not really. (...) people who have to deal with black employees find this not true (..) There are many people of colour who are very talented, but don’t promote them when they haven’t succeeded at the lower level” (*The Sunday Times*, oct 14, 2007; *Times Online*, 17 oct 2007).

13. KRISTEVA, Julia. *Cahiers de recherches* (Paris), nº. 13, 1984. Apud: REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1995. p. 26.

REFERÊNCIAS:

ADESKY, Jacques d’. “Reconhecimento, igualdade e conformidade”. *Estudos Afro-Asiáticos*. Revista do CEAA. Universidade Cândido Mendes. Ano 28. Nºs 1, 2, 3. Rio de Janeiro, janeiro-dezembro de 2006, p. 117-134.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

FOUCART, Stéphane. “La tentation de la race”. *Le monde*. Paris, 30.10.2007. <http://www.lemonde.fr> Acesso em 30.10. 2007, 16h e 22 min.

GILROY, Paul. *Entre campos: nações, culturas e o fascínio da raça*. São Paulo: Annablume, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 6. ed. Rio de Janeiro: DP & Editora, 2001.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização de Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

JERÓNIMO, Miguel Bandeira e DOMINGOS, Nuno. “Do indígena ao imigrante”. *Le monde diplomatique* (edição portuguesa). Nº 5, II série. Lisboa, março de 2007, p.1-2.

JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias. Ano XXVII. Nº 976. Lisboa, 27 de fevereiro a 11 de março de 2008.

LOPES, Carlos. *Para uma leitura sociológica da Guiné-Bissau*. Bissau: INEP (Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa), 1988.

LOPES, Óscar. “O sentido das palavras”. Revista *Expresso*. Nº 1307. Lisboa, 15 de novembro de 1997, p. 100.

LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro seguido de imagem e miragem da lusofonia*. 3. ed. Lisboa: Gradiva, 2004.

MATA, Inocência. “Novas leituras para a literatura africana”. Revista *África Hoje* Lisboa, janeiro de 1999, p. 64.

MATA, Inocência. “Estranhos em permanência: a negociação da identidade portuguesa na pós-colonialidade”. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). *Portugal não é um país pequeno*. Contar o "Império" na pós-colonialidade. Lisboa: Edições Cotovia, 2006.

MIGNOLO, Walter D.. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MONTELLO, Josué. “Prefácio” a *Poesias completas de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: Editora Científica, 1965.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1995

REVISTA *África 21* – Informação, Economia e Análise. Nº 23. Lisboa, novembro de 2008, p. 86.

ROSÁRIO, Lourenço (do). *Singularidades: estudos africanos*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 1996. v. I.

SEMPRINI, Andrea. *Multiculturalismo*. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

Texto enviado em 25 de novembro de 2010 e aprovado em 06 de abril de 2011.

POETAS DO ÍNDICO – 35 ANOS DE ESCRITA

POETS OF THE INDIAN OCEAN– 35 YEARS OF WRITING

Fátima Mendonça

Universidade Eduardo Mondlane, Maputo - MZ

RESUMO:

Tendo como enquadramento histórico uma tipologia das diferentes gerações poéticas em Moçambique desde a década de 1950 e o desenvolvimento de instituições culturais após a independência, mostram-se as continuidades e rupturas temáticas na poesia desde 1975 até a década de 2000. Serão apresentadas algumas das características da poesia, a saber, a permanente oscilação entre tendências realistas e introspectivas e os processos estilísticos dominantes. Referir-se-á à forma como as mudanças políticas e econômicas, a partir da década de 1990, determinaram novas dinâmicas no campo literário.

PALAVRAS-CHAVE: Geração; movimentos literários; temática; processos estilísticos

ABSTRACT:

Having as historical framework a typology of different generations in Mozambique since the 1950s and the development of cultural institutions in its post-independence period, we show the thematic continuities and ruptures in the poetry from 1975 to the 2000s. Some of the characteristics of this poetry will be pointed out, namely, the permanent tension between realistic and introspective trends and its main stylistic devices. Reference will be made to the political and economic changes that occurred after 1990 and which led to new dynamics in the literary field.

KEYWORDS: *Generation; literary movements; theme; stylistic devices*

Introdução

Por razões históricas conhecidas, a língua portuguesa é em Moçambique o veículo quase exclusivo dos seus escritores. Este fato torna difícil a divulgação dos poetas moçambicanos na região austral de África, onde a língua inglesa é dominante. O mesmo acontece em outras latitudes, nas quais a língua portuguesa não tem penetração, o que coloca o problema do enclausuramento das literaturas duplamente periféricas, como é a literatura que se produz em Moçambique, Angola e noutros países que estiveram sujeitos à colonização portuguesa. Resta-lhe o espaço em que a língua portuguesa se inscreveu como material poético. Mas nem aí o seu caráter periférico se desvanece. Vítima de um contexto exterior desfavorável, de que os média são em parte responsáveis, Moçambique é percebido por isso, em Portugal ainda hoje, fora do quadro das universidades ou de algumas iniciativas de caráter municipal, como um lugar de doença e de miséria ou, alternativa e contraditoriamente, como um destino

meramente turístico.

No Brasil, mercê do trabalho de diversos pesquisadores – docentes e alunos – nas inúmeras universidades do país, o que se reflete em colóquios e congressos, em especializadas publicações interuniversitárias com Moçambique, no interesse recente do Estado brasileiro pelas história e culturas africanas, a poesia moçambicana alcança maior visibilidade. A projeção além-fronteiras de alguns romancistas, nomeadamente de Mia Couto e mais recentemente João Paulo Borges Coelho, fez também obliterar a dinâmica do movimento poético em Moçambique.

Mantendo-se interiormente na periferia, onde a economia de mercado a situa, sem grande impacto, numa sociedade atraída pelo neoliberalismo, a poesia moçambicana está a perder o papel que já teve de catalizadora de um imaginário diverso que, desde Rui de Noronha a Noémia de Sousa e José Craveirinha, a situava no coração da nação imaginada.

No seu percurso, nem sempre linear, ela foi-se construindo, resultado da síntese de gestos literários anteriores, deixando adivinhar tendências e opções variadas. Esta heterogeneidade é facilmente compreendida, se considerarmos que, ao longo dos últimos 35 anos, a produção poética teve origem em autores pertencentes a diferentes gerações, com trajetórias várias, relacionadas com diversos momentos da história da literatura moçambicana, antes e depois da independência.

As gerações

Uma análise vertical ajuda a sistematizar uma tipologia de gerações¹, representadas por poetas, cujas obras, produzidas e/ou publicadas depois da independência, se articulam com momentos anteriores e com outros posteriores que, “filhos da independência”, revelam um olhar diferente em relação ao passado literário:

1. Poetas oriundos da dinâmica distante do pós-guerra, das ações políticas que antecederam a criação dos movimentos de libertação ou mesmo da fase inicial do neo-realismo. Destacaremos deste conjunto: José Craveirinha, Marcelino dos Santos/Kalungano, Noémia de Sousa, Orlando Mendes, Rui Nogar, Rui Knopfli e Virgílio de Lemos.

2. Poetas surgidos ainda nos anos 1950 ou a partir dos anos 1960, no interior do país ou no quadro das ações político-culturais da FRELIMO, numa fase em que a poesia em Moçambique

perdia progressivamente a relativa homogeneidade que a afirmação de africanidade dos anos 50 favorecera, para se orientar por linhas de força mais diversificadas, tendo os seus autores encontrado diferentes possibilidades de divulgação. Glória de Sant'Anna, Jorge Viegas, Rui Knopfli, Sebastião Alba e Virgílio de Lemos foram editados em livro durante esse período. Outros, como Armando Guebuza, Jorge Rebelo e Sérgio Vieira (estes no quadro da FRELIMO, operando no exterior do país), Albino Magaia, Heliodoro Baptista ou Júlio Carrilho², foram editados somente depois da independência.

Merece uma referência particular Heliodoro Baptista (falecido em 2008), que pode ser considerado como um poeta de fronteira. Embora se tenha iniciado na poesia nos anos 70, só foi publicado nos finais dos anos 80 (*Por cima de toda a folha*, 1987 e *A filha de Thandi*, 1990).³ O fato de ter vivido fora de Maputo determinou-lhe um estatuto de periferia, para o que terá contribuído também a sua irreverente prosa jornalística. De alguma forma, constituiu a ponte entre os que o antecederam e a geração imediatamente posterior à sua, de onde se destacaram, entre outros, Mia Couto, Luís Carlos Patraquim, Eduardo White, Armando Artur, Filimone Meigos e Nélon Saúte.

3. Poetas que se anunciam no período de transição para a independência, mas cuja afirmação só se dá plenamente a partir de 1975. Meio escondidos por entre páginas literárias e saraus, encontramos: Gulamo Khan, Julius Kazembe e Leite de Vasconcelos.⁴ A publicação em livro conferiu destaque a duas das vozes mais revigorantes desse momento: Luís Carlos Patraquim (*Monção*, 1980 e *Inadiável viagem*, 1985)⁵ e Mia Couto (*Raiz de orvalho*, 1983), que, desenvolvendo uma opção distinta da tendência geral de reprodução do modelo imediatista da poesia de combate, se integravam numa estética filtrada por uma maturidade portadora de forte poeticidade.

Luís Carlos Patraquim, orientando-se pela recusa de soluções estéticas de efeito fácil, virá a legitimar uma herança, que os mais jovens Eduardo White (*Amar sobre o Indico*, 1984) e Nélon Saúte (*A pátria dividida*, 1993) não recusariam. Poeta do intimismo, não foge, contudo, à historicidade que permeia quase toda a poesia moçambicana, fazendo emergir desse diálogo entre a subjetividade e a História uma poesia notável e persistente. Que Mia Couto se tenha afastado dos caminhos da poesia e se tenha radicado na construção narrativa, recriando de forma ímpar a linguagem literária escrita em português, não foi perda para a literatura moçambicana. Notável narrador de "estórias", tem sabido reintegrar a poeticidade da sua escrita numa prosa criativa e

singular.

4. Por último, referir-me-ei aos poetas surgidos após a independência, com uma escrita que se integra na atmosfera criada pelas sucessivas e profundas transformações ideológicas operadas, o que se vai refletindo nas respectivas opções temáticas e estilísticas. Parte desses poetas reuniu-se, inicialmente, em torno de um projeto a que a revista literária *Charrua* deu forma, a partir de 1984, constituindo a primeira geração formada no clima desses anos. De certo modo, *Charrua* define-se como o primeiro movimento literário organizado, surgido em Moçambique depois de 1975. Desempenhou o papel de depositária de uma literatura que se engendrava, herdeira de passados vários, funcionando como primeiro eco, ou seja, como testemunha de uma realidade contemporânea. Representando e assumindo escritas diferenciadas que vão do extremo lirismo intimista de Armando Artur e Eduardo White ao experimentalismo de Filimone Meigos, estes poetas constituem, de fato, uma nova geração.

Outra parte é constituída por poetas que eram menos vinculados a grupos estruturados como foi *Charrua*; esses poetas fizeram sua entrada no mundo da literatura por intermédio de diferentes páginas literárias. Inicialmente numerosos, alguns deles – que tinham a antecedê-los os exemplos de Julius Kazembe, Gulamo Khan, Leite de Vasconcelos – foram orientando a sua atividade para o jornalismo profissional, como ocorreu com Carlos Cardoso, Elton Rebelo/Júlio Bică, Fernando Manuel e Hilário Matusse, ou para outras profissões que os afastaram desse percurso primeiro.

Noutros casos, penso no exemplo de António Pinto de Abreu, em que a vocação literária foi, certamente, estimulada pela experiência “cubana”, na Ilha de Pinos, vivida por muitos jovens, após a independência. Ao despertar dessa vocação, não esteve alheio à presença na ilha, como professor, do poeta José Pastor, prematuramente desaparecido, cuja obra inédita aguarda publicação.

Não sei se se poderia falar, em Moçambique, de uma geração literária formada por “Cuba”, no sentido de que esta deveria supor a existência de um *corpus* poético mais vasto. Mas creio ter existido, na vida cultural da década de 1980, uma forte componente cultural cubana, inspirada nessa vivência.

A partir da década de 1990, as transformações políticas e econômicas operadas no país

contribuíram para que a dinâmica editorial, anteriormente dependente do Partido e do Estado (do Instituto Nacional do Livro e do Disco - INLD e da Associação dos Escritores Moçambicanos - AEMO) se orientasse para editoras privadas, o que originou outras dinâmicas e produziu o aparecimento de uma nova geração de poetas, a que me referirei adiante.

A poesia na revolução

As condições de censura impostas pelo Estado Novo de Salazar, prevalentes nos anos 1950 e 1960, impediram que muitos poetas moçambicanos fossem divulgados em Moçambique, antes da independência. Esse fato explica a publicação tardia, pela primeira vez ou em reedição, dos autores provenientes da geração distante do pós-guerra, dos envolvidos em ações políticas que antecederam a criação dos movimentos de libertação, ou dos que, surgidos no início dos anos 1960, no interior do país ou no quadro das ações político-culturais da FRELIMO, tinham sido vítimas da repressão política.

A edição das antologias *Poesia de combate* 1, 2 e 3⁶ pelo Departamento de Trabalho Ideológico da FRELIMO permitiu que, nos primeiros anos a seguir a independência, fossem divulgados poetas, cuja atividade se desenvolvera no âmbito do Movimento de Libertação e que, devido à censura política, tinham permanecido até aí desconhecidos dos seus compatriotas. Estavam nessa situação Armando Guebuza, Fernando Ganhão, Jorge Rebelo, Marcelino dos Santos/Kalungano e Sérgio Vieira.⁷ Significativamente, foram esses poetas que, conjuntamente com Noémia de Sousa, José Craveirinha e Rui Nogar, mais se fizeram ouvir, nos primeiros cinco anos de euforia, nas reuniões populares e recitais públicos, em que a poesia se apresentava num aparato declamatório característico da época, alargando-se, dessa forma, a destinação desses textos escritos àqueles para quem era apenas a oralidade a base da comunicação estética.

Essa prática, relacionada à concepção de arte e de literatura veiculada pelos prefácios dessas antologias, de ampla divulgação no ensino, influenciou sobremaneira a produção de um horizonte de expectativa centrado em pressupostos que conferem à arte uma função utilitária.

(...) É fácil constatar também que a mudança estrutural das condições de vida na República Popular

de Moçambique correspondeu a um leque maior de possibilidades de expressão artística. O poeta não está limitado ao estatuto da contestação, da recusa, da resistência. Não se trata, hoje, de cantar a promessa de um futuro livre da dominação e da opressão. Esse futuro começou com a proclamação de Independência. E o poeta participa como homem e como artista na construção e consolidação desse futuro carregado de esperança. É, portanto, outro o cotidiano que o inspira e que alimenta a sua poesia. Esse cotidiano é ainda marcado pelo conflito. E, por isso, enquanto momento de criação e de comunicação, a poesia não actua num terreno neutro. Tal como no passado, ela deve erigir-se em arma, deve ser *poesia de combate* (*Poesia de combate* 3, 1980, pp.3-4)

De certa forma, esta construção teórica encontrava aceitação por parte de um público que, identificando-se com as condições políticas trazidas pela independência – o que na altura equivalia a uma identificação com a FRELIMO e com os valores por ela representados –, sentia essa poesia como uma voz que reproduzia as suas próprias aspirações, desejos e memórias. Justifica-se, assim, uma recepção quase espontânea de textos, cuja temática dominante era a denúncia do colonialismo e a exaltação de valores trazidos pela independência. Também contribuiu, para legitimar a coloração épica da poesia nesses tempos, o insólito aparecimento, em 1975, em edição da FRELIMO, de *Eu o povo*, de Mutimati Barnabé João, autor fictício, cuja paternidade foi posteriormente atribuída ao pintor António Quadros. Essa obra configura-se, desse modo, como um monumento assinalável de fingimento poético, em que figuram algumas das mais belas evocações da luta armada.

Explica-se, portanto, que alguma da poesia produzida nessa altura se tivesse lançado no espaço aberto pela temática nacionalista e de denúncia do passado colonial, integrando novos elementos temáticos exigidos pela conjuntura do momento. É significativo que Mia Couto tenha sido incluído, em *Poesia de combate* 3, com “Ilha do Ibo”, poema evocativo das prisões políticas coloniais :

Pequena borboleta
com asas de corais vermelhos
a nossa ilha
não foi feita para cela
onde morrem os meus irmãos
o nosso mar
não foi feito para grades
onde se ensombram os olhos
os olhos negros dos meus irmãos.
De noite,
os presos untavam os corações

de um óleo muito espesso
e deixavam-nos arder
até ao imperceptível amanhecer
- assim me contaram
os que sobreviveram.
(...)

(*Poesia de combate* 3, 1980, p. 59-60)

É, contudo, sintomático que um poeta como Júlio Carrilho se tenha dado a conhecer apenas em 1995 (*Dentro de mim outra ilha*), com uma produção que remonta às décadas de 1960- 1970, sofre uma interrupção entre 1975-1986 e só é retomada posteriormente. De fato, parece que o seu percurso pessoal – como ministro e quadro da FRELIMO – colidiu com a sua própria filiação estética, que não se integrava nas tendências que acabei de descrever e que prevaleceram, grosso modo, até o início da década de 1980. É o próprio quem, em entrevista a Michel Laban, traz alguma clarificação quanto ao dilema (provavelmente vivido, mas não exteriorizado por outros artistas) da escolha entre uma prática política engajada e uma arte que respondesse a necessidades subjetivas de expressão, que, no seu caso, era marcada por influências que “vão de Glória de Sant’Anna (ponto de partida) a Maiakovski, António Gedeão ou João Cabral de Melo Neto” (LABAN, pp. 818-819). Respondendo à pergunta sobre se a sua atividade literária teria sido prejudicada pelas funções políticas, Júlio Carrilho declara:

Eu acho que sim. Não me parece justo mistificar esse problema, é um problema que existe, muito difícil. Não há dúvida que o homem político tem que mostrar determinados tipos de comportamento que muitas vezes não têm nada que ver com o outro homem – aquele que está dentro de cada um, neste caso dentro de mim próprio. No meu caso – só posso falar por mim – eu cheguei a isto porque pensei – e julgo que não fiz mal – que naquele período [1975-86] era necessário que a gente se oferecesse para trabalhar para o país. (...) Hoje podem dizer: “você erraram”, mas foi sempre – pelo menos no meu caso – no sentido de fazer andar este projecto que é o país, um projecto colectivo (LABAN, 1998, pp. 808-809).

A partir da década de 1980, houve alguns fatores que explicam a emergência de outras tendências estéticas, nomeadamente um lirismo intimista recuperado por novas condições históricas, anunciando uma escrita mais vigiada, mais debruçada sobre os processos de construção discursiva.

Um desses fatores foi a divulgação de autores moçambicanos, graças a uma atividade editorial estatal de que resultou a Coleção Autores Moçambicanos do INLD (Instituto Nacional do Livro e do Disco) que, em parceria com a editora portuguesa Edições 70, publicou 12 títulos,

entre 1980 e 1982, com tiragens de 5 000 exemplares⁸.

Outros fatores foram a constituição em 1982 da Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO), o ativismo das páginas literárias e a criação de prêmios e concursos literários.

A criação de uma organização com vocação para promover o contato entre escritores veio despoletar uma nova dinâmica na vida literária do país, ainda não totalmente esgotada, embora nos dez primeiros anos de existência (que coincidiram, grosso modo, com um sistema político de partido único, de orientação socialista) se tenha assistido a uma mais clara percepção do seu papel. Foram criados núcleos nas cidades de Lichinga, Nampula e Beira, que promoviam animação, direcionada a um público leitor. A essas iniciativas regionais da AEMO acabaram por se associar outras, como aconteceu, na Beira, com a página “Diálogo”, do jornal *Diário de Moçambique*, dinamizada pelo poeta e jornalista Heliodoro Baptista; com os *Cadernos Literários Xiphefo*, de Inhambane; e com *Horizonte*, de Nampula.

Em Maputo, sucederam-se sessões de leitura em bairros, organização de saraus de poesia e, a partir de março de 1985, com a iniciativa da imprensa e do rádio locais, os saraus *Msaho* – designação das sessões de poesia realizadas durante alguns anos no jardim Tunduru, onde Gulamo Khan também divulgou, através da declamação, poemas inéditos de José Craveirinha que adquiriram popularidade, como aconteceu com “Saborosas tanjarinas d’ Inhambane” (MENDONÇA e SAÚTE, 1993, pp.215-221).

Depois do surgimento, em 1984, da revista *Charrua*, nasceu no seio da AEMO, em 1986, a Brigada João Dias, que desenvolveu atividades de divulgação do seu patrono João Dias, autor de *Godido outros contos*. Por analogia com esta, surgiu, em Quelimane, em 1987, uma segunda Brigada João Dias que publicou uma folha literária intitulada *Munhacuieta*.

Datam igualmente dessa primeira fase várias realizações culturais, nomeadamente cursos livres de literatura, debates sobre temas culturais, os chamados “jantares literários”, visitas de escritores estrangeiros (Manuel Ferreira, Luandino Vieira, Albertino Bragança, Ricardo Ramos, Nadine Gordimer, José Saramago, Maria Velho da Costa, Casimiro de Brito, entre outros).

De forma quase institucional, a AEMO assumiu parte das funções do INLD, no que dizia respeito à edição de obras de ficção de autores moçambicanos. Foram criadas três

coleções: *Timbila* (poesia), *Karingana* (narrativa) e *Início* (escritores iniciados). Estas coletâneas e algumas das edições que se lhe seguiram, sob chancela da AEMO, possibilitaram a divulgação de autores que, embora conhecidos como vozes históricas, ainda se encontravam inéditos – como Kalungano/Marcelino dos Santos, Sérgio Vieira, Aníbal Aleluia ou Noémia de Sousa (esta só finalmente editada em 2001) – ou esgotados, como *Godido e outros contos*, de João Dias, e *Xigubo e Karingana ua karingana*, de José Craveirinha. Seguiram-se-lhes outros que se viriam a destacar no cenário literário nacional, como: Albino Magaia, Aldino Muianga, Armando Artur, Eduardo White, Filimone Meigos, Francisco Guita Júnior, Heliodoro Baptista, Isaac Zita, Júlio Carrilho, Juvenal Bucuane, Leite de Vasconcelos, Lília Momplé, Luís Carlos Patraquim, Mia Couto, Momed Kadir, Paulina Chiziane, Suleimane Cassamo, Ungulani Ba Ka Khosa. Foi igualmente, no quadro das iniciativas editoriais da AEMO, que se publicou, em 1993, a *Antologia da nova poesia moçambicana*⁹. A partir dos finais da década de 1990, observou-se um decréscimo quantitativo e qualitativo nas publicações, o que se explica pelo fato de a atividade editorial privada se ter implantado no país e as capacidades de gestão da AEMO não serem suficientes para entrar na concorrência exigida pela economia de mercado.

A partir da segunda década da sua existência, foi a nova geração de escritores, que tinha dado corpo à revista *Charrua*, quem tomou conta dos destinos da AEMO, com a eleição de Pedro Chissano para Secretário-Geral, situação que prevaleceu até 2007, com Armando Artur e Juvenal Bucuane nesse cargo. As revistas surgidas neste período, com origem em atividades da AEMO ou por ela apoiadas, acabaram por não ter continuidade e os seus promotores integraram-se na vida da Associação.¹⁰

Nos finais dos anos 1990, jovens que ensaiavam os primeiros passos literários, em jornais ou concursos literários, e que também promoviam projetos similares aos de *Charrua* ensaiaram algum protagonismo, salientando-se a autodenominada Geração 70 com a revista *Oásis*¹¹. Pressentia-se, nesta nova geração, uma atitude de ruptura com o que era visto como uma supremacia daqueles que ficaram conhecidos como *charrueiros*.¹²

A partir de 2007, a composição e dinâmica da direção da AEMO mudou, substancialmente, com a entrada de Jorge de Oliveira (jurista e coordenador, nos anos 1990, da *Gazeta de Artes e Letras* da Revista *Tempo*) como Secretário-Geral e a inclusão de novos

elementos oriundos dos grupos surgidos nos finais dos anos 1990.

O protagonismo natural de *Charrua*, o macrocefalismo da capital e o estado de isolamento produzido pela guerra não permitiram que, em 1987, se desse a devida atenção ao surgimento, na cidade de Inhambane, de um caderno literário que, embora modesto na sua feitura artesanal, revelava, quer no grafismo, quer na própria concepção editorial, uma atitude de vanguardismo equiparável à tentativa levada a cabo, em 1952, por Virgílio de Lemos – com a publicação do Caderno *Msaho* – e por Rui Knopfli e Grabato Dias – com a iniciativa de *Caliban* –, em 1971.

Os nomes de Francisco Guita Júnior (Guita Jr.) e de Momed Kadir surgem ligados ao Caderno *Xiphefo*, onde também atuaram Adriano Alcântara, Albano Júnior, Artur Minzo e Danilo Parbato. A par da sua atividade de professores de língua portuguesa, desenvolveram os membros deste grupo, no início da década de 1980, uma ação de dinamização cultural regional, que culminou com a criação de *Xiphefo*, em 1987¹³.

Na poesia dispersa pelos *Cadernos Literários Xiphefo*, prolonga-se a dualidade que caracteriza a poesia moçambicana contemporânea: um relacionamento da escrita com o cotidiano, de onde decorre uma atitude de exteriorização e de intervenção e, em paralelo, uma interiorização tendente à projeção lírica de forte componente amorosa e erótica, característica de grande parte da poesia moçambicana, desde os fundadores – José Craveirinha e Rui Knopfli –, passando por Sebastião Alba, Eduardo Pita, Heliodoro Baptista, Luís Carlos Patraquim, Eduardo White, e vindo até os mais recentes. São quase 40 anos de uma herança literária a que estes textos não se furtam, o que os marca como modalidade dentro do vasto corpo que é a poesia moçambicana.

Embora em muita da ação dos componentes do grupo *Xiphefo* perpassasse uma componente de rebeldia e, por vezes, de contestação, a sua poesia recusa o imediatismo e, em contrapartida, esgota-se na busca da imagem ou da metáfora.

É este aspecto de artefato da poesia dos autores de *Xiphefo* que pode conduzir à releitura de poetas que lhes são anteriores, fazendo emergir gestos literários comuns. Momed Kadir, com *Impaciências e desencantos*, evidencia esse reconhecimento de pertença a uma genealogia situada entre Heliodoro Baptista, Luís Carlos Patraquim e a fonte precursora que é José Craveirinha.

Francisco Guita Júnior (Guita Jr.), uma das revelações tardias do grupo de Inhambane, inscreve, em *O agora e o depois das coisas*, num tom pessoalíssimo e adulto, uma poesia

reconhecedora ela também de heranças várias, movida por uma obsessiva ironia:

(...) E quando os homens despertarem da loucura do gatilho
as baionetas servirão para descascar batatas
na madrugada mais frenética para o caldo da alegria
depois com o sol a pino e democrático como sempre
estará erguida a estátua do diálogo universal
da cabeça aos pés e trará argila
para os contornos da felicidade aos cachos
e no lugar da cânticos dançaremos hinos
e os teus cabelos serão pétalas furta-cores
mansas como as noites de verão no Índico.
(GUITA JR, 1997 , p.17)¹⁴

Esta é uma poesia que parece ter criado escola, se atentarmos à produção poética de um dos mais jovens poetas deste grupo, Francisco Muñoz:

(...) são rosas o que agora sustenho nas mãos
uma infância de espinhos e um jardim de dor
sílabas a sílabas procuro
no exíguo ardor das palavras
o amor
morto na vigília dos dias percorro o silêncio da memória
e por todo lado diluem-se sombras
homens em pedaços na ferrugem calcinados
alumiam fervorosamente
o imenso barco da vontade
(MUÑOZ. In: MANJATE, 2000, p.47 e SAÚTE, 2004, p.610.)

Novos tempos para a poesia

Houve fatores a determinar alguma novidade, nas duas últimas décadas, relativamente ao que foi o conteúdo das propostas anteriores, nomeadamente de *Charrua*, *Xiphêfo* e *Oásis*. Em primeiro lugar, observa-se o desaparecimento progressivo de grupos constituídos em torno de projetos sob a proteção de instituições dependentes do Estado (AEMO, etc), para dar lugar a iniciativas individuais de poetas que, quer através de concursos literários, quer através de edições de autor ou iniciativas editoriais comerciais, patrocinadas em geral por agentes

econômicos (operadoras telefônicas, bancos etc), emergem ou reemergem na cena literária, dando lugar a uma recepção mais alargada. Para tal, contribui, sem dúvida, uma maior rede de distribuição, principalmente em Maputo, aliada a um melhor apetrachamento das bibliotecas provinciais; além disso, os interesses das muitas livrarias existentes voltaram-se para a promoção de textos moçambicanos. Também a intervenção dos diversos centros culturais, criados na capital moçambicana, tem colaborado quer para a dinamização da atividade poética, por parte de grupos de jovens constituídos em torno desse objetivo, quer para uma interação cultural mais ampla. Cabe dar destaque a grupos de poesia que promovem recitais: o Graal Moçambique, com a realização das “Tertúlias de sábado”, desde 2000; o Teatro Avenida, que acolhe o grupo “Arrabenta Xithokozelo”, desde 2006; o Centro Cultural Brasil-Moçambique, onde está sediado o “grupo Kuphaluxa” e o ICMA (Instituto Cultural Moçambique Alemanha). Com intervenções mais alargadas a outras artes, projetam-se o Instituto Camões e o Centro Cultural Franco-Moçambicano. No quadro de ação estatal, a revista *PROLER*, do Fundo Bibliográfico de Língua Portuguesa, tem cooperado, numa vertente mais pedagógica, para a promoção da leitura.

Saliente-se que o aparecimento de alguns dos novos autores encontra legitimação na publicação em livro ou nas antologias organizadas pelos poetas Néelson Saúte e Rogério Manjate (também narrador, ator, encenador)¹⁵. A sua divulgação nas redes sociais, nomeadamente no *Facebook*, em *blogs* (ver *ma-shamba blog*) ou *sites* de poesia, indica uma criativa adaptação a novos tempos e novas formas de fazer circular textos e de lhes dar visibilidade.

Entre as mais recentes revelações estão: Amin Nordin (falecido em 2010), com *Vagabundo desgraçado* (1996), *Duas quadras para Rosa Xicuaxula* (1998) e *Do lado da ala B* (2003); Eusébio Sanjane, com *Rosas e lágrimas* (2006); Sangare Okapi, com *Inventário de angústias ou apoteose do nada* (2005) e *Mesmos barcos ou poemas de revisitação do corpo* (2007). O ressurgimento, agora, com outro amadurecimento, de Celso Manguana, com *Pátria que me pariu* (2006), e de Chagas Levene, com *Tatuagem de estrelas* (2008), que tinham estado ligados à Geração 70/*Oásis*, mostram o potencial contido nesta poesia mais recente, opinião que partilho com Carmen Secco:

(...) alguns dos poetas egressos da Geração 70, embora não tenham logrado publicar

seus livros, não param de escrever. E por quê? Em nossa opinião, porque, apesar de se terem declarado poetas do real, da denúncia direta da fome, identificando-se como herdeiros de distopias e guerras, não abandonaram a utopia do fazer literário e sabem, no íntimo, que ainda precisam aprimorar seus versos. Notamos que o descontentamento frente ao contexto econômico, social, político e cultural do país é grande, refletindo-se no quadro atual da poesia. Vários poetas – alguns que pertenceram à *Charrua* e outros que surgiram paralelamente ou depois – revelam, em seus últimos poemas, uma cética lucidez em relação à realidade de Moçambique, mas prosseguem no enalço das "paisagens da memória" e dos "subterrâneos dos sonhos" (SECCO, 2008, p.30)

Há ainda um outro fator de novidade que consiste no fato de haver autores que se tornam conhecidos por uma prática artística, no caso as artes plásticas, e, em simultâneo, desenvolvem a escrita literária, reforçando assim a sua visibilidade¹⁶. É o caso de Adelino Timóteo, jornalista da Beira, simultaneamente pintor e escritor (também fez uma incursão pelo romance), autor de livros de poesia – entre os quais destaco *Os segredos da arte de amar* (1998) e *Viagem à Grécia através da Ilha de Moçambique* (2002) –, e Sónia Sultuane, artista plástica já com amplo reconhecimento no campo do que se designa habitualmente como arte contemporânea¹⁷, autora de *Sonhos* (2001), *Imaginar o poetizado* (2006) e *no Colo da lua* (2008).

II

Poesia do lugar

Temas como a guerra, os massacres, a fome e a seca foram uma das dominantes da poesia que emergiu na década de 1980. Embora sujeita a tratamentos discursivos diferenciados, ultrapassa o que poderia ser designado como "poesia de circunstância". É uma poesia que imerge profundamente no significado ontológico da morte e da violência, poesia que acontece à margem das intenções imputadas à criação artística. De fato, o clima surreal que atingiu o país durante a guerra civil impregnou profundamente a poesia da época. O leitor menos conhecedor desse aspecto da realidade de Moçambique poderá entender alguma desta poesia como resultado de um imaginário centrado em alucinações, povoado de longínquos *intermezzos* oníricos e entretecido por imagens oriundas de uma

memória comum, tendo por base o grande palimpsesto que, desde os séculos, subjaz à imaginação humana, naquilo que ela produz de demoníaco e exorcizante.

Silêncio! Abraço um corpo agónico
De palavras intermitentes, assassinadas.
Olhem os intestinos de todos os deuses
enforcando-nos. De que olor a merda nos mascaram
a noite original? Em que porões a negro
de animais antigos? Onde se afogaram
as mafurreiras? Quem de entre nós se soluça
em Tsalala a si um nome de sal e sémen?
Quem voltamos? À uma hora da madrugada, meu deus (...)
(PATRAQUIM, *In*: MENDONÇA e SAÚTE, 1993, p. 304)

Neste poema de Luís Carlos Patraquim, o discurso truncado pelo encavalgamento dos versos faz prevalecer o sentimento de uma poética expressa por imagens carregadas do inexprimível. No entanto, esse vazio de sentido é preenchido pelas possibilidades que alguns índices semânticos oferecem. As indicações espaciais e temporais, “Tsalala” e “À uma hora da madrugada”, anunciam a narração e, conduzida por estes sinais, a leitura vai-se introduzindo na substância do poema e, por ela, os leitores são remetidos a referências ocultas: a violência, a morte, o genocídio.

Em outros poemas, este mesmo tema é posto em evidência por recursos de linguagem mais diretos, não deixando de provocar o mesmo efeito de estranheza perante o mundo insólito assim revelado. Por vezes, o poeta utiliza uma técnica próxima do "naif", em que as imagens desfilam numa aparente ausência de perspectiva, processo possível com o recurso à parataxe. Esta construção poderá ocorrer, quando aplicada a um título – *A pessoa de Jossefane ficou no massacre de Maluane, mas o seu corpo veio a Maputo para pôr vela* – ou à descrição objetiva e distanciada de um acontecimento que se narra: “Uma rajada de metralhadora /e ele caiu do camião./ Rachou-se o cóccix/ Coaxaram as rãs do rio vizinho” (PASTOR, José. *In*: MENDONÇA e SAÚTE, 1993, p. 237). Outras vezes, há uma identificação com o objeto da escrita, pela intervenção direta do sujeito de enunciação, mantendo-se, entretanto, o distanciamento da descrição objetiva, como em “Ódio”, de Kalungano: “Foi ali/ na estrada Ilha-Monapo/ era 14 de Março (...) Anifa caiu/ morreu/ mamã onde está a minha arma” (KALUNGANO. *In*: MENDONÇA e SAÚTE, 1993, pp. 269-270).

Noutras situações, a intervenção do sujeito de enunciação liga-se a um discurso mais

mediatizado pela imagem, pela metáfora ou pela hipálage, como acontece em “Sonho agredido”, de Orlando Mendes: “(...) os olhos do maquinista vidraram-se em estilhaços/com a imagem do menino infinita para sempre” (MENDES, O. *In*: MENDONÇA e SAÚTE, 1993, p.356).

Assim, uma boa parte da poesia produzida nos anos 1980 enraizava-se na necessidade de dar corpo a uma voz que apreendia da realidade o insólito e o trágico. Tal característica encontra-se, por exemplo, tanto em Mia Couto – no poema “Protesto contra a lentidão das fontes”: “(...) Vazaram-se as luas da savana/ magras ossadas entornaram-se/ dos corpos para o chão/ ajoelharam-se os bois/ exaustos de carregarem o sol/ (...)” –, como em Eduardo White, no poema “Quando eu morrer”: “Amor!/ os nossos mortos estão apodrecendo pelas ruas/ (...)”, como em Heliodoro Baptista, no poema “Inhaminga 87”: “Hoje, sob a floresta/ o fragor, exaurível,/ das aranhas bordando as teias/ da desesperança./ E enclausuramos os olhos/de pedra” (MENDONÇA e SAÚTE, 1993, pp. 88, 181, 316).

Esta necessidade de captar o real estende-se à poesia forjada nos parâmetros de um militantismo político, que faz da intervenção palavra de ordem. Pode não surpreender que Nogar se encontre no espaço temático preferido, quando escreve em “Génesis”: (...) ah sinto-me já este poema/ que despertou em mim/ doze milhões de cidadãos/ construindo com suas mãos/ uma bela pátria socialista (...) (NOGAR. *In*: MENDONÇA e SAÚTE, 1993, p. 373); ou que Craveirinha se mantenha **subversivamente** vigilante, quando exige e, em simultâneo, dissipa dúvidas no emblemático “Saborosas tanjarinas d’Inhambane”:

(...)
Em suas epopeias de humildade deixem intactos os sonhadores.
Sabotagem é despromover um verdadeiro poeta em funcionário.
Não bastam nos gabinetes os incompetentes?
Ainda mais alcatifas e ares condicionados?
(...)
Olha lá? Você estás cansado da sua terra?
Salta arame...vaaaaaiiii...
Você não gostas bandeira?
Leva documento.....FAMBA!!! Antigamente panhava mais fome mas não ficava aqui?
Antigamente era palmatoada . Não estava? Não ia na estiva?
Antigamente sapato não era corrente de ferro?
Agora quer “Adidas”, não é?
(...)

Fugir há outro que vai fugir. Moçambicano próprio não foge(...)
(CRAVEIRINHA. *In*: MENDONÇA e SAÚTE, 1993, pp. 215-221)

Menos de esperar seria que Mutimati Barnabé João, guerrilheiro inventado, escrevesse “como se” e produzisse versos capazes de ficar na memória dos guerrilheiros de verdade: “No dia 7/ morreu uma camarada que vai ficar insepulta/ (...) Quando alguém cresce até ao tamanho do povo/ Fica por enterrar porque é muito grande./ O Herói não tem sepultura (...)” (MUTIMATI BARNABÉ. *In*: MENDONÇA e SAÚTE, 1993, p.328). Surpreende também que Sebastião Alba, de palavra tão contida, tenha dado a um dos seus poemas o título de “AGuerrilheira” (ALBA, S. *In*: MENDONÇA e SAÚTE, 1993, p. 388) ou que Luís Carlos Patraquim, tão adverso ao panegírico, tivesse dirigido a Agostinho Neto, em forma de elegia, o “Canto de Setembro sobre o Índico”: “falo da bandeira vermelha dos teus versos/ e um povo em pé sobre o tempo/ Paul Robeson agora em quitandas graves/ e um ápice de monção dentro dos olhos/ por ti/ poeta deitado na presidência do amor” (PATRAQUIM. *In*: MENDONÇA e SAÚTE, 1993, pp. 293-294).

É no interior desta poesia de intervenção que o tema do internacionalismo tem lugar. Sucedem-se poemas alusivos à Palestina, à Namíbia, a Angola; agiganta-se a figura de Néelson Mandela que sugeriu a José Craveirinha uma das mais expressivas imprecizações dirigidas ao *apartheid*: o poema “Desde que o meu amigo Nelson Mandela foi morar em Robben Island” (CRAVEIRINHA. *In*:MENDONÇA e SAÚTE, 1993, p.204-207)

É visível, ainda, no âmbito desta poesia/intervenção, um conjunto de poemas com referências a situações apenas entendíveis, quando conhecida a realidade que as provoca. Poder-se-á colocar esta produção poética no campo daquilo que é comum designar como poesia de circunstância. Esta designação deve ser entendida como o conjunto de traços que distinguem a poesia até agora referida – com significações enraizadas em arquétipos poéticos mais ou menos universalizantes – destoutra que, para ser lida com alguma eficácia, necessita de um referente imediato.

Apresentam-se como paradigmas desta poesia os poemas que remetem a situações concretas do cotidiano ou aludem criticamente a diferentes aspectos da vida social e política, exigindo sempre um referente, sem o qual o texto permaneceria ilegível. O léxico que constitui muitos destes textos só poderá ser devidamente contextualizado com o conhecimento da realidade a

que alude e das sucessivas conotações que vai alcançando. Assim, vocábulos como **calamidades, directores, insuficiências, dólares, chapa-cem, candonga, farras, Franca, cooperante**, disseminados em muita dessa poesia, exigem que o leitor compartilhe com o texto as conotações que deles se desprendem.

Regresso do lirismo

Paralelamente às linhas temáticas descritas, assiste-se desde os anos 1980 a uma atitude de identificação do objeto com o sujeito, de cujo encontro emerge a manifestação lírica. Coube às gerações mais novas a reimplantação do lirismo que, no passado, teve cultores de técnica apurada, como Rui de Noronha, Rui Knopfli, Reinaldo Ferreira, Glória de Sant'Anna. Este neolirismo reveste-se de recursos imagísticos que se podem associar ao léxico utilizado. Embora, inicialmente e de forma meteórica, as escolhas lexicais reflitam uma negritude tardia, operou-se uma revitalização progressiva, à medida em que a poesia passou a harmonizar um *corpus* vocabular africano/moçambicano com uma tendência universalizante, que, concomitantemente, revela. Alguns poemas integram o vocábulo regional, em imagens inovadoras, que aproximam a poesia que se faz em Moçambique da melhor modernidade, como acontece com Luís Carlos Patraquim, quando escreve em “Metamorfose”: “os jacarandás explodiam na alegria secreta de serem vagens/ e flores vermelhas” (PATRAQUIM. *In*: MENDONÇA e SAÚTE, 1993, p. 291); ou em “Rua de Lindenburgo”: “as goiabas rubras trazidas ao riso” (PATRAQUIM. *In*: MENDONÇA e SAÚTE, 1993, p. 296).

Noutros casos, a poesia imerge no atemporal, nomeando objetos que, ao longo do tempo e em diversas culturas, se figuraram em invariantes poéticas, como mar, lua, sol, estrelas, céu, etc. Em Mia Couto, nos poemas “Protesto contra a lentidão das fontes” e “É ainda cedo”, encontra-se uma das mais conseguidas realizações na utilização desse material lexical: “quando se desenterrarem os cântaros do céu/ regressará o rumor/ das aves roçando a lua. Devemos ainda ser terrestres,/ ficar como poeira de um rio/ e sangrarmos luz nos poemas” (COUTO, M. *In*: MENDONÇA e SAÚTE, 1993, p. 317 e 319-320).

De assinalar são as escolhas lexicais que recaem preferencialmente sobre elementos da

natureza, desdobrados nos quatro ciclos, Terra, Água, Ar e Fogo. Uma seriação do *corpus* lexical da natureza mostra uma predominante ligação ao ciclo da Terra: planícies, colinas, húmus, savana, pinhais, matope, jacarandá, goiaba, palmeira. A relativa homogeneidade do vocabulário integrado no ciclo da Água e do Ar – embora com menor frequência que a do vocabulário representativo da Terra – contrasta com a pouca incidência dos elementos do ciclo do Fogo. Assim, a aves, pássaros, céu, lua, vento, água, mar, rio, opõe-se o sol, quase exclusivamente. Essa oposição funciona como um operador estilístico significativo e requerer uma análise mais aprofundada que não cabe no espaço deste ensaio.

De destacar é ainda o fato de os elementos da Terra se realizarem metonimicamente, enquanto os elementos dos outros ciclos se organizam por meio da metáfora. Daí o efeito de tensão entre o realismo produzido pela reiteração dos elementos da Terra – sob a forma de metonímia –, e a evasão poética que a organização metafórica dos elementos da Água, Ar e Fogo/Sol sugere.

Também parece ser estilisticamente pertinente a representação do elemento humano por meio de instrumentos de trabalho ou de guerra: enxada, torno, fuzil, catana, entre alguns exemplos. A utilização deste campo vocabular oscila entre a representação metonímica e metafórica, sem, contudo, apresentar as fronteiras que delimitam, de forma precisa, o léxico da natureza. A tensão referida anteriormente permanece. Se, "cesto de vime", em “Adiemos os brindes para mais tarde” (KAZEMBE. *In*: MENDONÇA e SAÚTE, 1993, p.252), de Julius Kazembe, funciona como metonímia de um paraíso perdido, insinuando uma linha narrativa, em “A palavra” (WHITE. *In*: MENDONÇA e SAÚTE, 1993, pp. 92-93), de Eduardo White, "cabo de enxada", "torno", "fuzil" indicam uma realização lírica mais canônica, assente na metáfora.

Uma outra forma de lirismo é o “tom” hispano-americano presente na poesia de José Pastor, retomada por António Pinto de Abreu em *Murmúrio de acácia* (2000). Este “tom” revela-se na exploração de sonoridades como as aberturas vocálicas, ou na utilização de interjeições que revelam a herança inesperada de García Lorca e Nicollas Guillén. A esta apetência pelo elemento básico da poesia que é o som junta-se, muitas vezes, o vocabulário precioso tão caro à poesia castelhana, recuperados e integrados na língua literária moçambicana.

Paralelamente, observa-se a presença de um lirismo assente na percepção do Cosmos, através do conhecimento erótico, a que o solilóquio amoroso dá corpo, tendência que se prolonga na

poesia mais recente. Não deixa de ser surpreendente que Craveirinha tenha passado os últimos anos da sua vida num exercício retórico em torno dessa temática, incorporada por vezes numa imagística inesperada (CRAVEIRINHA. *Poemas eróticos*, ed.Póstuma, 2004).

A poesia moçambicana nestes 35 anos não ficou, pois, enclausurada nas malhas de um modelo único. Na sua diversidade, molda-se em peculiaridades individuais, fazendo ecoar, aqui e além, vozes antecessoras, condensadas nas cadências rítmicas, na vibração erótica ou no distanciamento enunciativo que atraem as mais recentes gerações de poetas. Paradigma desta forma de investir numa herança poética é *Maputo blues* (2006), de Nélson Saúte. São aqui audíveis o poema longo, introvertidamente knopfliano, e o poema, quase um aforismo, de Craveirinha – “a ingente tarefa da rosa/ não reside no sorriso/ no qual te ocultas/ mas na tristeza que não revelas” (SAÚTE, 2006, p.42) –, como são perceptíveis a obsessiva e soturna introspecção, típica de Knopfli, e a fulgurante interpelação do mundo que consagrou Craveirinha.

No vórtice de uma civilização obsessivamente modelada por um olhar unidimensional, a apropriação e renovação deste e de outros legados, prosseguida pelos poetas moçambicanos, é, estou certa, a forma mais eficaz de sobrevivência cultural.

NOTAS:

¹ Este texto resulta do desenvolvimento do ensaio que antecede *Antologia da nova poesia moçambicana*, baseado num *corpus* de poesia inédita ou publicada até 1988 e alargado agora até finais da década de 2000. Cf. F. Mendonça e N. Saúte. *Antologia da nova poesia moçambicana*. Maputo: AEMO, 1993.

² Embora pertencendo aos quadros da FRELIMO, Júlio Carrilho tem um percurso diferente dos “oetas de combate”. Publicou *Dentro de mim outra ilha -1969-1993*. Maputo: AEMO, 1995 e *Nónumar*. Maputo: Ndjira, 2001.

³ H.Baptista publicou posteriormente *Os joelhos do silêncio*. Lisboa:Caminho, 2005.

⁴ J. Kazembe não tem livro publicado e G. Khan (falecido no acidente que vitimou Samora Machel) foi publicado postumamente. Ver *Moçambicanto*. Maputo: AEMO, 1990. De L. Vasconcelos foram publicados *Irmão do Universo*. Maputo: AEMO, 1994 e *Resumos, insumos e dores emergentes*. Maputo: AEMO, 1997 [ed.póstuma].

⁵L.C.Patraquim publicou posteriormente *Vinte e tal novas formulações e uma Elegia carnívora*.Lisboa: ALAC,1991; *Lidemburgo bues*. Lisboa: Caminho, 1997; *O osso côncavo e outros poemas*. Lisboa: Caminho, 2004.

⁶Da antologia *Poesia de combate*, de 1971, foi feita uma 2ªedição *Poesia de combate 1* pelo Departamento de Trabalho Ideológico da FRELIMO, em 1979 que, entretanto, editara *Poesia de combate 2*, em 1977. *Poesia de*

Combate 3 foi publicado em 1980.

⁷ Destes poetas apenas Fernando Ganhão, falecido em 2008, não foi publicado em livro.

⁸ Foram reeditados: *Xigubo e Karingana ua karingana*, de José Craveirinha; *O ritmo do presságio*, de Sebastião Alba; *Portagem*, de Orlando Mendes; *Contos e lendas*, de Carneiro Gonçalves (edição póstuma anterior); editadas as primeiras edições de *Cela 1*, de José Craveirinha; *Lume florindo na forja*, de Orlando Mendes; *A noite dividida*, de Sebastião Alba; *Núcleo tenaz*, de Jorge Viegas; *Monção*, de Luís Carlos Patraquim; *Silêncio escancarado*, de Rui Nogar; *Assim no tempo derrubado*, de Albino Magaia.

⁹ Nessa fase, a AEMO teve uma atividade editorial assinalável, estimulada pelo interesse e dedicação de Júlio Navarro que, como responsável do gabinete técnico, a ela dedicou os últimos anos da sua vida.

¹⁰ *Charrua* – Em 1984, por iniciativa de um grupo de jovens, foi criada a revista *Charrua*, com apoio do então secretário-geral Rui Nogar e patrocínio oficial da AEMO, tendo saído oito números, o último dos quais em dezembro de 1986. A coordenação inicial foi de Juvenal Bucuane, Ungulani Ba Ka Khosa, Eduardo White, Pedro Chissano e Helder Muteia, tendo Juvenal Bucuane passado a coordenador a partir do número 3; para os restantes, a que se juntaram mais tarde Tomás Vimaró e o artista plástico Ídasse Tembe, foi constituído um Conselho de Coordenação. Os dois últimos números (7 e 8) tiveram como coordenador Pedro Chissano.

Forja - Por iniciativa da Brigada Literária João Dias, apareceu, em 1987, a revista *Forja*, coordenada por Castigo Zita e António Firmino. Com três números publicados até dezembro de 1988, a revista e as atividades da Brigada foram interrompidas pela morte inesperada de C. Zita. *Forja* integrou alguns dos antigos colaboradores de *Charrua*, mas a orientou-se, principalmente, para a divulgação do espólio de João Dias.

Lua Nova - De alguma forma, a energia dos ativistas de *Charrua* sobrepôs-se à própria dinâmica da AEMO, o que explica que esta, só em 1988, tenha conseguido levar a cabo a publicação do seu órgão oficial, a revista *Lua Nova*, durante o secretariado de Albino Magaia, tendo como coordenador Pedro Chissano. Sem continuidade, *Lua Nova* reapareceu em 1994, com um grafismo de Júlio Navarro mais atraente que o inicial, direção de Leite de Vasconcelos e chefia de redação de Diogo Milagre. Surgiu então um conselho editorial composto por Calane da Silva, Mia Couto e Nataniel Ngomane. Após o falecimento de Leite de Vasconcelos, a direção da revista passou, a partir do Nº3, para Marcelo Panguana. Com cinco números, de periodicidade irregular, publicados até 1999 (de 0 a 5, sendo 1 e 2 incluídos numa única edição), *Lua Nova* foi sujeita de novo a uma reestruturação em 2002, aparecendo com um formato mais comercial, coordenada por Rogério Manjate, sem ter tido, contudo, uma continuidade.

Eco – Revista lançada, em dezembro de 1987, por iniciativa de estudantes universitários que, mais tarde, se destacaram na vida literária e social moçambicana. Compunham este núcleo Fernando Chiziane (falecido em 1989), Inácio Chirre, Florentino Dick, Helder Muteia, Daniel da Costa e Suleimane Cassamo. Com objetivos culturais alargados, essa revista prometia ser diferente de *Charrua*. No entanto, os organizadores acabaram por se dispersar, alguns dos seus membros integraram-se na AEMO e o projeto não teve continuidade para além do número 2, editado em 1989.

¹¹ As antologias organizadas por Rogério Manjate (2000) e Nélson Saúte (2004) incluem alguma poesia desses núcleos. Ver também Michel Laban, pp. 1209-1230. Cf. Bibliografia.

¹² O percurso de alguns dos elementos de *Charrua*, guindados recentemente a funções de Estado, torna possível uma maior dinâmica editorial e promoção da literatura moçambicana. As nomeações de Armando Artur para Ministro da Cultura, de Ungulani ba ka Khosa para Diretor do Instituto Nacional do Livro e do Disco e Marcelo Panguane como editor da revista *Proler* (do Fundo Bibliográfico de Língua Portuguesa) parecem indicar que o papel dos charrueiros não se esgotou com a sua intervenção na AEMO.

¹³ Consultar ALAO, George. “A recepção de Xiphhefo – Um caderno literário moçambicano”. In: RIBEIRO, Fátima

e SOPA, António. *140 anos de imprensa em Moçambique*. Maputo: AMOLP, 1996, pp. 245-251.

¹⁴ Publicou *Os aromas essenciais*. Lisboa: Caminho, 2006 [inclui *Da vontade e De partir*, (2000) e *Rescaldo* (2001)].

¹⁵Ver nota 11.

¹⁶ Esta convergência não é inédita, se nos recordarmos do pintor António Quadros e os seus desdobramentos poéticos em João Pedro Grabato Dias (anos 60-70) e Mutimati Barnabé João (1975).

¹⁷ Sónia Sultuane tem prevista a apresentação de uma instalação *Working words* na Universidade de Brasília em agosto de 2011. Ver entrevista realizada por Cristiana Pereira em 27/3/2011 em *Buala.org*.

REFERÊNCIAS:

ABREU, António Pinto (de). *Murmúrio de acácia*. Maputo: Ndjira, 2000.

CRAVEIRINHA, José. *Poemas eróticos*. Lisboa: Texto Editores, 2004 [Póstumo].

GUITA Jr., Francisco. *O agora e o depois das coisas (1990-1992)*. Maputo: AEMO, 1997.

KADIR, Momed . *Impaciências e desencantos*. Maputo: AEMO, 1997

LABAN, Michel. *Moçambique: encontro com escritores*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998. 3 v.

MANJATE, Rogério. *Colectânea breve de literatura moçambicana*. Porto: GESTO, 2000.

MENDES, Orlando. *Sobre literatua moçambicana*. Maputo: INLD, 1978.

MENDONÇA, Fátima. *Literatura moçambicana - a história e as escritas*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988.

_____. “Prefácio a José Craveirinha”. In: CRAVEIRINHA, José. *Poemas eróticos*. Lisboa: Texto Editores, 2004 [Póstumo].

MENDONÇA, Fátima; SAÚTE, Néilson. *Antologia da nova poesia moçambicana*. Maputo: AEMO, 1993.

POESIA DE COMBATE 1(2. ed.). Maputo: Departamento de Trabalho Ideológico da FRELIMO, 1979.

POESIA DE COMBATE 2 .Maputo: Departamento de Trabalho Ideológico da FRELIMO, 1977.

POESIA DE COMBATE 3 . Maputo: Departamento de Trabalho Ideológico da FRELIMO, 1980.

SAÚTE, Néilson. *Nunca mais é sábado - Antologia de poesia moçambicana*. Lisboa: D. Quixote, 2004.

_____. *Maputo blues*. Maputo: Ndjira, 2006.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. “Paisagens, memórias e sonhos na poesia moçambicana contemporânea”. In: *A magia das letras africanas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Quartet, 2008.

SILVA, Manoel de Sousa (e). *Do alheio ao próprio: a poesia em Moçambique*. São Paulo: USP, 1990.

Texto recebido em 15 de maio de 2011 e aprovado em 04 de junho de 2011.

A DELICADEZA E A FORÇA DA POESIA

THE DELICACY AND THE STRENGTH OF THE POETRY

Tania Macêdo

Professora Titular de Literaturas Africanas da USP

RESUMO:

O texto apresenta o livro *Como veias finas na terra* (2010), de autoria de Paula Tavares, situando-o no processo de escrita da autora. A partir de uma leitura comparativa dos textos da autora, salientam-se constantes temáticas e estruturais do referido volume.

PALAVRAS-CHAVE: delicadeza, poesia; Paula Tavares, constantes temáticas e estruturais

ABSTRACT:

The text presents the book *Como veias finas na terra* (2010), written by Paula Tavares, placing it in the process of writing the author. From a comparative reading of texts by the author, we stress constant theme and structural elements of this volume.

KEYWORDS: delicacy; poetry; Paula Tavares; constant theme and structural elements

Começo com a seguinte lembrança: em 2010, ano do lançamento de *Como veias finas na terra*, completaram-se 25 anos da publicação do primeiro livro de Paula Tavares. Essa é data para festejarmos. E o fazemos da melhor forma possível: tendo em mãos um novo livro da autora.

Já que há muito a festejar, vale lançar um brevíssimo olhar retrospectivo a esses 25 anos.

Como sabemos, a publicação de *Ritos de passagem*, em 1985, surgiu no cenário angolano, com a força de uma boa semente que irrompia em uma terra fértil e iniciava uma dicção poética nova na literatura do país. Tratava-se de uma poesia em que uma outra subjetividade feminina brotava, sem que, no entanto, as raízes angolanas fossem esquecidas. Uma estreia que prometia grandes frutos.

A poetisa, publicada inicialmente pela União dos Escritores Angolanos, também escreveu prosa: o conjunto de crônicas radiofônicas seriam publicadas em 1998, apresentando, no título do volume *Sangue da buganvília*, a metáfora da árvore, “forte na sua estrutura retorcida, de metal, e [que] resiste, podendo mesmo transformar-se em tecido fino aéreo se a isso o tempo a obrigar”, como se lê à página 34 do referido livro. Já em *A cabeça de Salomé*, de 2004, temos reunidas as crônicas inicialmente publicadas no jornal *O Público* e que trazem mitos revisitados, redefinindo paradigmas,

entre os quais, por exemplo, o da história bíblica que se apresenta como sedução e sacrifício, não exatamente do elemento masculino.

No ano seguinte, em *Os olhos do homem que chorava no rio* (2005), a autora volta à prosa poética, de forma inusitada, reunindo dois autores e três cidades: respectivamente, Ana Paula Tavares e Manuel Jorge Marmelo, co-autor do livro, e as localidades de Huíla (em Angola), do Porto (em Portugal) e de Belo Horizonte (no Brasil).

O lago da lua, de 1999, traz no título as águas e, segundo Urbano Tavares Rodrigues, “a associação de uma serena, quente, sensível, natureza africana à mais vibrante, dolorosa, misteriosa sensibilidade feminina” (RODRIGUES, 1999, <http://www.leitura.gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=28623>).

Em 2001, outro livro, *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, retoma o reino vegetal em sua nomeação, para expressar, com “voz macia de capim e veludo/ semeada de estrelas” (TAVARES, 2001, p. 9) – como dizem versos do poema-título –, as dores da guerra, o universo angolano e a relação, muitas vezes, interrompida, dos amantes.

Já em *Ex-votos*, de 2003, destacam-se a terra e as tradições, entre outros temas, e dá-se ênfase a uma imagem que vinha se insinuando na poesia de Paula Tavares e aqui adquire plena carga simbólica: a da tecedeira, que realiza a trama não apenas do tecido, mas, principalmente, da poesia.

Em 2007, *Manual para amantes desesperados*, o verbo da autora traz-nos, entre outros textos iluminados, o poema “DO LIVRO DAS VIAGENS (caderno de Fabro)” que tem como imagem recorrente as origens, a partir da anáfora “De onde eu venho”, de maneira que a pertença vai-se ampliando a cada repetição, até perfazer o mundo e a própria poesia, como se lê nos versos finais: “de onde eu venho há lá e cá / luz, risos de gargantas feridas / almas abertas/ uma ciência antiga de treinar / os olhos para as fibras / depois as águas/ logo a seguir as tintas / e nadar sobre a terra / com passos de silêncio / para que nada perturbe aos olhos / a luz” (TAVARES, 2007, p. 22).

Essa rápida referência às publicações de Ana Paula Tavares tem em vista não apenas fazer lembrar brevemente os livros publicados ao longo dos últimos 25 anos, mas também focalizar de que maneira em seu mais recente livro, *Como veias finas na terra*, são revisitadas algumas das imagens e temas dessa que é, sem dúvida, uma das vozes poéticas mais importantes da atualidade.

Se fosse antecipar uma síntese do que seria esse livro, talvez pudesse dizer que ele realiza a articulação, de forma magnífica em seus versos, da força do solo com a delicadeza das pequenas veias que cortam a terra poética.

Mas essa é uma das visões possíveis, já que o título é ele mesmo uma proposta aberta ao leitor, na medida em que o “Como” retira o primeiro termo da comparação, deixando, pois, um campo aberto a várias leituras.

Por isso, esta leitura constitui-se, apenas, em um dos caminhos possíveis de chegar às veias finas na terra.

Segundo entendo, um dos motores de força da mais recente obra de Paula Tavares advém da pertença ao território da poesia e de sua explícita ligação à terra natal. Ou seja, o livro expressa a articulação dialética de duas linhagens: a dos poetas europeus (e não podemos nos esquecer, sob este aspecto, da moderna literatura de autoria feminina de nosso tempo, como por exemplo, a de Ana Luísa Amaral, citada em um dos poemas, ao qual, logo mais adiante, me referirei), aliada à dos poetas africanos, quer sejam eles do reino da escrita (e não é gratuito que o poema que abre o livro seja dedicado a Leopold Sédar Senghor e que ainda compareça uma citação de Luís Carlos Patraquim no poema «A cabeça de Nefertiti»), quer do reino da oralidade, como o provérbio burkinabe: «O facto de dormimos na mesma esteira não significa que temos os mesmos sonhos», citado como epígrafe do poema da p. 27. Há ainda uma pertença ao quadro de Angola, seja em imagens sobre a sua geografia (o sul), seja nas candeias «acesas pelas mãos das mães» (TAVARES, 2010, p.7), índice dos cantares ancestrais de sua terra.

Com relação às imagens e a uma poética do ocidente, chamo a atenção para o poema “La dame à La Licorne” (pp. 46-47), em que há a referência explícita a um dos símbolos da cultura europeia, o conjunto de tapeçarias, hoje, no Museu de Cluny (do qual o poema toma o nome – “A dama e o unicórnio”), as quais representam os cinco sentidos, com uma peça a mais, *A mom seul désir*, significando a compreensão e, de certa maneira, remetendo ao livre arbítrio, ao retratar a mulher que recolhe as suas jóias, em uma caixa, em lugar de adornar-se.

É interessante verificar como o poema, desde os versos de Ana Luísa Amaral que lhe servem de pórtico, tece um diálogo com a tapeçaria e acaba por deflagrar uma espécie de programa poético, em que o lugar-comum e o exotismo são afastados para afirmar que a arte pode apanhar-nos pelas veias:

La dame à la Licorne

*Reaprender o mundo
Em prisma novo:
Pequena bâtega de sol a resolver-se
Em cisne,
Sereia harmonizando o universo*

Ana Luísa Amaral, *A génese do amor*

Podia ter-me guiado os passos para o café
Assim me haviam dito
de ser poeta em Paris
ter um bloco de notas
de capa preta
um lápis e as palavras soltas
boina vermelha
as botas pretas um frio atento
a noite e as suas sombras
e estar ali ao abandono
do dia contra a noite
alinhar as palavras esquecidas
uma a uma as mais bonitas.
Podíamos ter trocado os silêncios
ou as histórias do sul e do norte
à vez entre sorrisos
e o ruído da rua
mas assim é Paris
Apanha-nos pelas veias
E foi preciso reaprender o gosto
o cheiro o toque os olhos
os sentidos todos
os fios de seda e lã
diante da senhora e do unicórnio azul
mon seul désir.

(TAVARES, 2010, pp. 46-47)

Como se vê, a poesia, para Paula Tavares, não é “alinhar as palavras esquecidas/uma a uma as mais bonitas” (TAVARES, 2010, pp. 46-47), mas uma forma de reaprender o mundo, a partir das malhas da poesia. E, aqui, a tecedeira, presente em outros livros, reaparece em toda a sua simbologia e beleza a dialogar com a tapeçaria, com a representação feminina e com a própria escrita.

Há ainda a notar que, em *Como veias finas na terra*, existe uma espécie de pacificação do amor, diferentemente, de, por exemplo, o que ocorria em *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, em que a guerra selava o silêncio e a separação. Agora, o erótico marca o encontro, como em “Segura para mim o tempo”:

Segura para mim o tempo
Dizias
Enquanto movias a mão

Como a folha se vira para a luz
A sombra desenha-se na parede
Avanças.
Ah! Tanta estrada
Nessa mão parada.

(TAVARES, 2010, p. 17)

A delicadeza do texto, como se pode notar, assim como em outros livros de Paula Tavares, também se faz presente neste volume, a partir do título mesmo, quando se pensa nas pequenas veias que recortam a terra como uma metáfora bastante produtiva para o próprio poeitar da autora, na medida em que os delicados traços no solo, oriundos da seca – a nossa árida linguagem cotidiana – transformam-se, logo chega a chuva da poesia refinadíssima de Paula Tavares, em cursos d'água que conduzem mais fundo a água que refaz a fertilidade da terra. Da mesma forma, os leitores da autora não devem esperar uma poesia que seja rio grandioso de palavras. Pelo contrário, o seu trabalho artístico é econômico e pede atenção: cada verso deflagra significados, especialmente a partir dos vários *enjambements* que ensejam leituras variadas, como “veias finas na terra” que repõem, após a leitura cuidadosa, o húmus que toda poesia deixa em nós.

Mas vale lembrar ainda um outro elemento que julgo merecer uma referência: o longo poema, composto de VI partes, “Os novos cadernos de Fabro”, que retoma, do livro *Manual dos amantes desesperados*, o poema LIVRO DAS VIAGENS (caderno de Fabro), já referido. E o leitor que conhece a poesia de Paula Tavares deve ficar atento, pois há aqui a revisitação de alguns de seus textos ao longo dos 25 anos de poesia, trazendo-os sob novas luzes e, assim, incitando-nos a uma leitura retrospectiva do importante trabalho dessa autora, referência na poesia contemporânea. E creio que retirar aos senhores o jogo de espelhos proposto nesse texto seria desfazer o trabalho da arteficial poética que, afinal, o nome Fabro oculta.

E é, pois, com esse convite para a descoberta dos fios com que se tramam os poemas desse *Como veias finas na terra*, que encerro este texto, uma sombra à luz da brilhante escrita de Ana Paula Tavares.

REFERÊNCIAS:

RODRIGUES, Urbano Tavares. *Recensão de O lago da lua*. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1999. (<http://www.leitura.gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=28623>)

TAVARES, Ana Paula. *Ritos de passagem*. Luanda: União dos escritores angolanos, 1985.

_____. *O lago da lua*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

_____. *Dizes-me coisas amargas como os frutos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2001.

_____. *A cabeça de Salomé*. Lisboa: Caminho, 2004.

_____ e MARMELO, Manuel Jorge. *Os olhos do homem que chorava no rio*. Lisboa: Caminho, 2005.

_____. *Manual para amantes desesperados*. Lisboa: Caminho, 2007.

_____. *Como veias finas na terra*. Lisboa: Caminho, 2010.

Texto enviado em 28/01/2011 e aprovado em 30/03/2011.

ARMÊNIO VIEIRA: AULAS MAGNAS DE ARTE POÉTICA

ARMÊNIO VIEIRA: MASTER CLASSES ON POETIC ART

Simone Caputo Gomes

Professora da Universidade de São Paulo
Pós-Doutor pelas Universidades de Lisboa e Coimbra

RESUMO:

Principais linhas da arte poética do cabo-verdiano Arménio Vieira, detentor do Prêmio Camões 2009. Enciclopedismo, universalismo, metapoética, intersemiótica, intertextualidade. O poeta como leitor e como desconstrutor. A poesia como trânsito e dilema entre transitoriedade e perenidade da inscrição.

PALAVRAS-CHAVE: Arte poética; Prêmio Camões; Tempo; Trânsito; Cabo Verde

ABSTRACT:

Main lines of the Cape Verdean Arménio Vieira's poetic art, author that won the Camões Prize in 2009. Encyclopedism, universalism, metapoetics, intersemiotics, intertextuality. The poet as a reader and as a deconstructor. Poetry as a transit and a dilemma between transience and the continuity of enrollment.

KEYWORDS: *Poetic art; Camões Prize; time, transit; Cape Verde.*

Cena 1: Um gato salta nas nuvens e o vate, olhos fitos no espaço, alcança as estrelas

Assim, embarco e sigo,
sem que eu saiba
em que ponto no rio ou mar
bifurca a prosa e, nítido,
se vê o poema.

Considero mais do que merecida a premiação do escritor Arménio Vieira¹ com o “Camões” (2009), embora sua obra seja mais conhecida em Cabo Verde, sobretudo por seus pares, e por quem estuda com mais profundidade a literatura do Arquipélago. Com esta consagração da excelência de sua arte, homenageia-se, em suma, a Poesia, cabo-verdiana e universal, com que sua obra cuidadosamente dialoga. Tomando como título, motes e epígrafes seus próprios versos, de modo a lembrar um pouco da sua MAIÚSCULA poesia, comemoro (em boa companhia, com certeza) a satisfação de um reconhecimento que já tardava para a maturidade do sistema literário cabo-verdiano e para a riqueza complexa da cultura do Arquipélago, aberta para o mundo desde a sua nascença.

Arménio Vieira é o que chamo poeta-leitor, que dá a medida do que leu:

Li-os todos. Pela mão de Homero (...) vi a morte de quem sabia que o Grego era o braço do Destino, bem mais forte do que a espada. Li-os todos, e pela mão de Dante descí aos Infernos (...). Com Milton não quis entrar no Paraíso (...). Com Whitman soube o que era um bardo (VIEIRA, 2009, p. 15).

Pelas referências disponibilizadas nos textos, um outro leitor, o seu, pode acompanhar a trajetória de erudição armeniana em vários campos da arte e do conhecimento.

Sua poética de “transe” (VIEIRA, 1981, p. 69) ou, diria, trânsito dialoga, explícita ou implicitamente, com criadores compatriotas como os claridosos fundadores Baltasar Lopes, Jorge Barbosa, Manuel Lopes, e ainda com Ovídio Martins, Oswaldó Osório, Mário Fonseca, Tacalhe; e também com os irmãos na língua, como os brasileiros Carlos Drummond de Andrade, Dante Milano, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira e o português Jorge de Sena.

O texto conversa, em variadas línguas, com irmãos na poesia, como Li T'ai Pó (Rihaku) traduzido por Ezra Pound, Omar Khayam, Sade, Pushkin, Tennyson, Maiakovski, Lautréamont, Max Jacob, Giuseppe Ungaretti, Rubén Darío, Reverdy, Jean Cocteau, Apollinaire; e ombreia com a arte dos grandes mestres da literatura, a quem repetidas vezes homenageia, como Homero, Virgílio (Publius), Catulo, Petrarca, Dante, Camões, Tasso, Góngora, Shakespeare, Quevedo, Victor Hugo, Edgar Allan Poe, Baudelaire, Breton, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Ezra Pound, Juan Ramón Jiménez, Saint-John Perse, Whitman, Fernando Pessoa, García Lorca, Jorge Luís Borges, Pablo Neruda, entre outros.

O verso viaja também nas formas como “epopéia, canção de amor, epigrama, ode moderna, epitáfio” (vide poemas “Ser tigre”, VIEIRA, 1981, p. 125, e “Epopéias”, VIEIRA, 2006, p. 40), quadra, quinteto, *haikai*, elegia, poema experimental, poema em prosa.

A Poesia passeia pelos vários tipos de arte, como a música, a pintura, a arquitetura, a escultura, o cinema (uma grande paixão do autor). E por vários tipos de discurso, como o metapoético, o ideológico, o político, o religioso, o mitológico, o metalinguístico, o erótico, o filosófico, o bíblico, o teatral, a fábula, a parábola. Vagueia

ainda pelos gêneros lírico, épico, dramático (trágico ou cômico, resvalando pelo humorístico, irônico e satírico).

O poeta “tece o poema e a teia, cria redes, “escreve(o) versos/ tendo uma aranha por companheira” (VIEIRA, 2006, p. 93), ou nesta se metamorfoseia:

Sem cuidar do tempo
que os ponteiros gastam
entre o esdrúxulo som
pelo qual o navio se faz ao mar
e a exausta vogal
com que termina a viagem, me dou ao vão
ofício de escrever poesia.

Tal se a aranha,
alheia ao móbil
que a faz tecer,
em vez da presa
buscasse o verso, acaso a perdida rosa,
por ventura o número
que tal nome oculta

(VIEIRA, 2009, inédito)

O processo poético traduz-se em “Química” ou “Alquimia” (VIEIRA, 2009, p. 45), por meio da qual o eu (Orfeu) lírico “introduz o poema”, convertendo, pelo “sonho”, simples metais no “ouro”, isto é, no “canto” dos pássaros da criação. E “alcança a nuvem, que nunca é a mesma” (VIEIRA, 1981, p. 84) e que, como o Prémio Camões, não simboliza um ápice final, mas apenas um descanso em seu propósito contínuo de que a linguagem expresse e experiencie infinitamente o diverso e atinja voos ainda mais altos.

Cena 2: Depois é a conversão do touro/ em tela ou poema

são bem as marcas que o estar-no-mundo e a dor
feriram numa certa pedra.
E fora outra a sorte ou talvez o lugar e o tempo
e seria diferente o livro.

Reiterando a afirmação, a vocação do texto literário produzido por Arménio Vieira para a universalização da arte poética (e também do discurso ficcional) atesta a maturidade de um sistema literário – o cabo-verdiano.

Se a opção é tomar, por exemplo, o seu trajeto de poeta como um provável paradigma para uma leitura da série literária cabo-verdiana – embora Arménio nunca se

proponha a paradigmas, autodenominando-se tão “vadio” quanto o vagabundo Carlitos chapliniano, citado no poema “Na morte de Charlot” (VIEIRA, 1981, p. 51), ou quanto as personagens do poema “On the road”, dedicado a Jack Kerouac (VIEIRA, 2009, p. 130) –, é possível acompanhar o percurso das motivações de um sistema² que se forma a partir do impacto de questões locais/ regionais e da busca de uma cabo-verdianidade literária³, voltada para o infinito, que se vai consolidando como linguagem autônoma, capaz de “introduz(ir) métrica nos teoremas/ e faz(er) da geometria um livro de poemas” (“Arte poética”. VIEIRA, 1981, p. 9).

Embora na obra sobressaíam as “lições” ou aulas magnas de arte poética, em que Arménio dá a medida do que leu e experimentou, o texto não oblitera os paraísos do êxtase ou, mais veementes, os infernos existenciais, políticos, sociais cabo-verdianos – e não só – que têm impactado o humano.

“Toti Cadabra”, momento antológico de partida (poemas de 1971 a 1974) no que chamamos de “viagem poética” (“o poeta [...] inventa as longas viagens”, VIEIRA, 2009, p. 98), ao dialogar com o macrossistema das literaturas de língua portuguesa na intertextualidade com *Morte e vida Severina* (equação que Arménio inverte no subtítulo “Vida e morte Severina”), opera a mimesis criadora⁴ do universo cabo-verdiano centrado numa personagem identificada como “ser marginal”, “cadáver antes da morte”, de “vida macabra”, “cadabra”, “larva”, marcado pelo “grogue” e pela “fome” (VIEIRA, 1981, pp. 14-15).

Para o cabo-verdiano Arménio Vieira, leitor atento do João Cabral de Melo Neto dos “Poemas da cabra” e do texto Severino⁵, a união entre grotesco e belo, a animalização do homem (vide poema “Bicho-gente”, 1981, p. 16), a ambiência maneirista shakespeariana do apodrecimento e dos vermes que proliferam na campa ou na vida constroem, no jogo da linguagem, o “inferno”⁶ de um cenário cabo-verdiano que se assemelha ao brasileiro em tempos de opressão política e desprezo pelo humano.

Tanto em Arménio quanto em Cabral, a mimesis não se confunde com reflexos de uma cena ou situação, mas cria, na teia da linguagem, uma visão de pesadelo em tempos de exclusão. Ambos são mestres da representação criadora, como o demonstra o cabo-verdiano no poema “Die welt als wille und vorstellung” (“Mundo como vontade e como representação”, segundo Schopenhauer na leitura de Borges, em *MITOgrafias*):

DIE WELT ALS WILLE UND VORSTELLUNG

... Schopenhauer
que acaso descifré el universo
J. L. Borges

1

Insaciáveis aves de rapina,
famélicos mais que os cães.
É como se cada homem fosse
um avatar de Tântalo
atormentado por miragens.

2

Reclusos perpétuos
de uma vasta penitenciária.
Porém é pouco: **somos as reses**
de um imenso matadouro.

(VIEIRA, 2006, p. 83, grifos meus)

Arménio é também um cantor dos *outsiders*, como os emigrantes cabo-verdianos do poema “Lisboa – 1971” (dedicado aos poetas Ovídio Martins e Oswaldos Osório), retratados “no coração do Império” como “o **gado** mais pobre/ d’África trazido”, “transidos e perdidos/no meio de guardas e aviões da Portela” (VIEIRA, 1981, p. 17, grifo meu).

Com figurações animais, infernais e pessimistas, caudatárias de concepções da antifábula, do antimito e do “antipoema” (VIEIRA, 2006, p. 39), o humor cáustico armeniano dinamita mundos apolíneos:

A Vénus de Milo está gorda
e fez cesariana

Apolo tem rugas
e usa lunetas

Cupido cresceu
e sofre de hérnia

(VIEIRA, 1981, p. 41)

O canto dionisíaco do poeta que, como o espírito do gato, “não atende nem escuta a ordem de ninguém”, souou mais alto e “saltou para as nuvens” – “a alma de um vate/vogando no espaço” (poema “Um gato lá no alto”, VIEIRA, 1981, p. 29-30). Com ele, a “anti-moral da fábula” (*ibidem*, p. 36, título de poema), o louvor aos vagabundos (Charlot-Carlitos) ou “loucos” (qual o eu poemático: “ele é doido, é poeta”, VIEIRA,

1981, p. 28) que andam “vestidos pelo avesso”, “descalços e descobertos”, “furtam chapéus, roubam sapatos” (poema “Quiproquó”, *ibidem*, p. 38).

Como costume sempre dizer em minhas intervenções, “o cabo-verdiano é vergado e açoitado pelo vento, mas nunca se dobra” (GOMES, Simone). Mesmo sob o peso da dor, sobretudo “quando a chuva não chove” (VIEIRA, 2006, p. 32), em Cabo Verde (afirma Arménio), “um homem não chora” (VIEIRA, 1981, p. 20) e “nunca dobr(a) a espinha”⁷ (*ibidem*, p. 21). A denúncia, a revolta, a resistência, o inconformismo são atitudes relevantes depreendidas da lira iconoclasta do Conde Silvenius:

ardente vento revolta venta [...]
berra cabra resiste gente
aguenta urra luta agarra
agreste sílaba sibila silva
Pedra-vento
vento-pedra
merda medra range ruge
(*ibidem*, p. 22)

Das ilhas de chão “seco barro terra seca” e de “pedra-vento/ vento-pedra” cabo-verdianos reverberam, aos quatro cantos do mundo, os protestos (“urros”, rugidos ou “sílaba[s] agreste[s]”) da natureza e do homem (*ibidem*).

Cena 3: Estrela. Pedra. Consoante. E cotovia.

um pássaro,
completo e canoro,
sobe no ar e canta (...)
porque somente nos poemas
se encontraram aves que ainda cantam

Descansando por breve espaço de tempo a sua “harpa eólia”, o “pássaro livre” e “canoro” Arménio Vieira, pleno (“completo”) d’*esta espécie de loucura/ Que é pouco chamar talento* (poema “Graças dou por Fernando”, VIEIRA, 2006, p. 12), após a premiação, precisou resolver questões do mundo prosaico que não costumam fazer parte de seu universo de liberdade despojada: pensou, por exemplo, na iminência da cerimônia de recebimento do “Camões”, se o Conde Silvenius deveria usar “fato”; e o que escolheria comprar: “uma bicicleta” ou “um cavalo”, podendo optar afinal por “um

caracol”/que é “assim como um soneto”...⁸ Talvez, neste momento, mimetizando a ação do/ no poema “Cinefilia”, um gato “cercado por labaredas” tivesse saltado para o céu e o “poeta vadio olh(asse) para as nuvens/a ver se algum anjo deixa(ria) cair o cigarro” (VIEIRA, 2006, p. 105).

Esta pausa, contudo, foi e é fugaz como o Tempo – “um rio, que jamais é o mesmo rio, eis a cruel metáfora” de Heráclito (VIEIRA, 2009, p. 84) –, um dos eixos temáticos do próximo livro, *O poema, a viagem, o sonho* (2009).

Sempre defendi a ideia de que os grandes mestres da Poesia vivem a escrever um longo e único poema, em busca do relâmpago que inscreva em pedra o instante fugidio: “Virgílio escrevia o poema, e na pedra via o que havia além da pedra, isto é, o que o tempo na pedra inscreve” (VIEIRA, 2009, p. 47). Para Arménio, poeta e Destino convergem, pois que Este, como o Tempo heraclitiano, assim se diverte: “quando se distrai cedendo ao verbo, primeiro se mascara de louco ou de **poeta**, (...) escrevendo cifrados poemas de que ninguém tem a chave (*ibidem*, p. 49, grifo meu). Estes, os poemas, definem-se como “comboios rápidos, os quais, viajando em linha recta, por mais que rodem, jamais alcançam o término” (*ibidem*, p. 53).

Também aqui a angústia saturnina definida pela *Clepsidra*⁹ de Camilo Pessanha (“imagens que passais pela retina/ por que não vos fixais?”) e redimensionada por Gastão Cruz (“imagens que passais pela retina/ por que vos fixais?”) leva o poeta Arménio Vieira a retomar, de maneira mais minuciosa, na sua obra mais recente, a reflexão sobre o fazer poético já elaborada em “O poema, a ave, o sonho”:

Nenhum clamor ou verso
traduz a agonia deste insecto preso
à tinta suja destes muros

Também nós à secretária
em papel amortalhados

Apenas o canto sazonal das aves
(cujo voo e plenitude
havemos sempre de cobiçar)
nos fala **desse grande poema**
que em certas horas vislumbramos
quando a noite _ perdido o freio _
cavalga livre pelo sonho.

(VIEIRA, 1981, p. 99, grifos meus)

O Inferno ou agonia da criação (“agoniza o poeta em atroz silêncio”, VIEIRA, 2009, p. 23) repercute no livro *O poema, a viagem, o sonho*, embora nele se substitua a ênfase dada ao **sujeito** do voo na obra de 1981 (“a ave/ o gato saltando de uma nuvem para outra/ o poeta que olha para as nuvens/ o vate vogando no espaço/ um gato lá no alto/entre os braços duma nuvem”, p. 29-30) pelo realce concedido agora ao **processo** (a viagem), enfatizando o **percurso** poético (“entre o arqueiro e o alvo,/ o **percurso** da flecha”, VIEIRA, 2006, p. 78, ou “a **conversão** do touro/ em tela ou poema”, VIEIRA, 1981, p. 67, grifos meus).

“De sonho em sonho, chega ao Inferno o sonhador (...) nunca cessa de **viajar entre** um inferno e outro inferno” (VIEIRA, 2009, p. 103, grifos meus). Enfim, parte do caos para chegar a um outro caos (ou “poema, que é também, mistério”, *ibidem*, p. 41) e se debate para deter o instante que, no momento da captação, já morreu:

Apaga as escrituras. (...) Em ti há um marinheiro demandando uma ilha onde ninguém ainda esteve. Também em ti encontrarás o mapa, a bússola e o navio. Há coisas a que não deves atribuir nomes. A tua ilha não tem nome. (*ibidem*, p. 11)

Ao som de Bach, o poeta-marinheiro explicita o destino de sua viagem poética: “navego rumo ao país onde nasceram os grandes poemas, e, enlouquecendo, assumo o árduo ofício de os escrever, depois de os ter queimado” (VIEIRA, 2009, p. 50). Tal como no bailado de Tchaikovsky (“as aves não têm alma, a menos que saibam dançar/ uma dança de Tchaikovsky”, VIEIRA, 2006, p. 115) ou no atual filme *Black Swan* (*Cisne negro*, 2011) nele inspirado, “morrendo o cisne, renasce a fênix” (*ibidem*, p. 53).

Tramitando entre os cisnes negro e o branco, esse percurso agônico, ora de um Ulisses poético que atravessa o tempo desbravando terras, mares e até o Hades para, enfim, encontrar a Poesia no Lar (a ilha de Ítaca), ponto de partida da viagem, ora de um Orfeu que desce ao mundo dos mortos em busca “não de Eurídice (...), porém da flauta” e acaba por encontrar a Elegia que comove o Rei Hades e faz renascer a amada, a arte armeniana caminha também **entre** a prosa e a poesia¹⁰:

Assim, embarco e sigo,
sem que saiba
em que ponto no rio ou mar
bifurca a poesia e, nítido,
se vê o poema
(VIEIRA, 2006, p. 49)

O *ágon* é o móvel do poema: “Bem e mal”, “direito e avesso”, “Deus e o Diabo”, “alegria e tormento” (VIEIRA, 2009, p. 13), “entre o júbilo e a desgraça” (*ibidem*, p. 42), Paraíso (de Milton. *In*: VIEIRA, 2009, p. 29) e Inferno (de Dante. *In*: VIEIRA, 2006, p. 68).

E o espaço **entre** acaba por definir o lugar do poema: “uma ponte **entre** o dia e a noite, **entre** o branco e o negro, **entre** a morte e a vida” (*ibidem*, p. 41, grifos meus); o sonho, nessa equação-título do livro mais recente, é o meio aéreo ou a “via” em que a poesia (“harpa eólia” ou “pássaro livre”, VIEIRA, 1981, pp. 57 e 58) se movimenta e, qual ave, executa o seu voo (“uma borboleta chamada poesia/ voou como nenhum pássaro/ o havia feito”, VIEIRA, 2006, p. 53). O poeta, “que de Jano usa(va) a máscara”, um Dorian Gray que carrega dentro de si o céu e o inferno ou um Fausto que se debate entre Deus e Mefisto (VIEIRA, 2009, p. 56), reitera a relação poema-viagem-sonho-poeta: o sonho é “a via pela qual viaja o sonhador” (*ibidem*, p. 58), “a via pela qual o pássaro alcança o poema e canta” (*ibidem*, p. 45).

O destino da viagem – neste livro e na poética armeniana – vai para além da ilha/ Ítaca. Abre-se ao mundo.

Como geografia, voa da esplanada da Praia, em Cabo Verde, à “Lisboa”, capital da emigração cabo-verdiana e da pátria de Camões (Tejo); faz escala no Brasil de Niemeyer, Bandeira e João Cabral, na Espanha de Lorca, na “Grécia, *mater mundi*” de mitos, pensadores e artistas (“tantos sóis”, VIEIRA, 2009, p. 60) e na Itália de Galileu, do Imperador Octávio, de César, Brutus, Nero; segue para a Dinamarca (Elsinore) de Hamlet, a Inglaterra de Byron, a Espanha de Cervantes, a Áustria das valsas de Strauss, mais a Rússia de Nabokov, a França de Rimbaud e Verlaine, a Alemanha de Goethe, mas também do “kaiser”...

E passeia pela história universal, lembrando Aníbal, César, Cleópatra, Marco Antonio, Octávio, Jesus, Thomas Morus, Henrique VIII, Robespierre, Hitler, Salazar, De Gaulle, o nazismo, Auschwitz, as catástrofes de Hiroshima e Chernobyl, a Primeira Grande Guerra.

Percorre as trajetórias do saber (filosofia de Heráclito, Sócrates, Platão, Aristóteles, Spinoza, Plotino, Hegel, Pascal, Nietzsche, Schopenhauer, Kierkegaard, Camus) e do fazer (artes como a música de Bach, Mozart, Strauss, Chopin, Tchaikovsky; interage com o cinema dos irmãos Marx, Marlon Brando, João César

Monteiro; incursiona pelos territórios da física e da metafísica, deambula pelos discursos do sagrado (bíblico) e da luxúria (representada por Casanova. *In: VIEIRA, 1981, p. 40, por Masoch e Sade In: VIEIRA, 2006, p. 74; pela pedofilia de Humbert, personagem de Lolita, de Nabokov, citado In: VIEIRA, 2009, p. 106); experiencia o dilema entre Deus e a Energia, discutido via Spinoza x Einstein (ibidem, p. 14).*

E vaga do heterodonjuanismo (“Foram tantas, já não sei quantas! (...) só lolitas foram sete,/ houve carlas e suzanas,/ lauras e julietas,/ foram tantas, já não sei quantas!”, *VIEIRA, 2006, p. 37*) ao homoerotismo (poemas “Safo” e “Retorno a Safo”. *In: VIEIRA, 2009, pp. 88-89 e Morte em Veneza, alusão a um clássico da literatura homoerótica, de Thomas Mann, convertido para o cinema por Luchino Visconti, ibidem p. 69).*

As artes se mesclam à viagem poética armeniana e nela ouvimos a música de Bach, Mozart, Chopin e Strauss; vemos o mundo como telas de Picasso ou fruímos o “cinema de terror” e dos vermes de Cronenberg, as sátiras mordazes e comédias grotescas dos irmãos Marx, a mestria dramática de Marlon Brando (no Liceu, o poeta Arménio Vieira era conhecido por esta alcunha).

A intertextualidade literária tece redes com base nas personagens consagradas (Penélope e Ulisses, Hamlet e Ofélia, Alonso Quijano - D. Quixote e Dulcinéia del Toboso, Mefistófeles e Margarida, Cyrano e Roxanne, Helena, Julieta, Xerazade, os mefistotélicos Fausto e Dorian Gray) e na artesanania de renomados autores da poesia, da prosa e do teatro (Homero, Píndaro, Shakespeare, Harper Lee, Oscar Wilde, Herman Hesse, Whalt Whitman, Dante, Rimbaud, Verlaine, Maiakovski, Velimir Khlebnikov, Jorge Luís Borges, com algum destaque para os de língua portuguesa, como Camões, Fernando Pessoa/Álvaro de Campos/Alexander Search, Gil Vicente, D. Dinis, Pe. António Vieira, entre outros). O próprio poeta refere sua profunda interação com um repertório literário enciclopédico antropofagicamente deglutido e, pela astúcia da mímesis, devolvido ao seu leitor, de forma criativa inusitada:

Eu, que de Homero recebi o poema no instante em que o poema nasce, e vi o Inferno pela mão de Dante, tal-qual Leopardi mais tarde o viu, e, após me afundar no rio onde Hamlet e Lear beberam o vinho que enlouquece, comecei a ter visões que Rimbaud, De Quincey e Poe registaram em negros textos; eu, que no eterno transporte a bandeira que era peso nas mãos de Elliot, e renovei a charrua com que Pound lavrava os versos, e de Whitman furtei-me ao licor, que em Álvaro, digo Campos, porque dorido e menos doce, sabia melhor; então que falta em mim para de Camões herdar a estrela, que Pessoa deixou fugir? (*VIEIRA, 2009, p. 48*)

Respondendo à indagação do poeta, afirmamos: NADA falta. O Prémio Camões aí está, sem sombra de “Megalomania”, abrigado em suas mãos que continuam a tecer, qual a “aranha companheira”, o longo, fugaz e interminável Poema. Um gato saltita nas nuvens e, furando-as com suas patas, órfico, faz (re)nascer a chuva (tempo de “azágua” em Cabo Verde!) e a poesia. O vate, cuja “primeira saudação” do livro mais recente vai para Diógenes, o Cínico, “primogênito” da saga dos vagantes como Carlitos, alcança, em seu percurso tortuosamente universalista e enciclopédico (“de nuvem em nuvem”), as estrelas.

Sua taça de amor e fidelidade jogada ao mar, como a do Rei de Tule eternizada por Goethe (na balada “Der König in Thule” da tragédia *Fausto* musicada por Strauss), transforma-se na “última das elegias”, que fecha temporariamente o livro para que, como a Poesia armeniana, navegue “rumo à ilha cujo nome não há mapa que o registre” (VIEIRA, 2009, p. 131).

Qual Jorge Barbosa (2002, p. 131) que, pela leitura, recebe a “estrela da manhã” de Manuel Bandeira e quer levá-la de volta, metaforizada em saúde, ao poeta brasileiro do outro lado do Atlântico, Arménio Vieira recebe de Camões a estrela da manhã (VIEIRA, 2009, p. 74) que viaja no Sonho e na sua MAIÚSCULA Poesia. O voo do poeta ou a navegação, como a de Odysseus-Ulisses (cujo verdadeiro nome talvez fosse “NINGUÉM”, sempre em trânsito como aqueles “on the road” homenageados por Arménio), parte da pequena ilha, para, em seu retorno, plenificado de experiência e saber da viagem, alcançar o Lar, a nação-mundo, Cabo Verde.

NOTAS:

¹ Arménio Adroaldo Vieira e Silva, poeta, jornalista e escritor, nasceu na cidade da Praia (Santiago, Cabo Verde) a 24 de Janeiro de 1941. Estudou no Liceu Gil Eanes e foi um dos fundadores da página literária *Seló*, suplemento do Notícias de Cabo Verde, que marcou profundamente a sua geração. Publicou poemas em diversas revistas, como *Vértice*, *Raízes*, *Mákua*, *Alerta*, *Ponto & Vírgula*, *Fragmentos*, *Sopinha de Alfabeto*. E ganhou o 1º Prémio dos Jogos Florais com o caderno *A Noite e a Lira*. O preço pela sua liberdade de expressão e postura ideológica foi a prisão pela PIDE na década de sessenta, por dois anos.

² Conceito proposto pelo brasileiro Antonio Candido.

³ Por meio da posse de uma língua e de uma tradição literária herdadas do colonizador e transfiguradas pela maleabilidade plástica da cultura crioula, como afirma Gabriel Mariano, em seu *Cultura caboverdeana: ensaios*.

⁴ Mímesis da produção, segundo o teórico brasileiro Luiz Costa Lima, que se diferencia do que ele chama de mimesis da representação, porque “faz o possível transitar para o real”, exigindo interação por parte do receptor (LIMA, 1980, p. 170).

⁵ Novamente evocado no livro *MITOgrafias*, na seção “Dez poemas mais um”, dedicados ao poeta brasileiro.

⁶ Tema constante glosado por Arménio: em *Poemas*, 1981, p. 86, no poema “Agora o inferno”; no romance *No inferno*, 2000. Por sua vez, no poema “O inferno”, de *MITOgrafias*, 2006, p. 68, Arménio evoca o texto “O Inferno”, primeira parte da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, e, na p. 68, alude a “Outros infernos”.

⁷ Mosaico composto por títulos de poemas de Arménio.

⁸ “Fato”, aqui, significa “terno”. A “bicicleta”, um dos elementos do poema em saudação aos anarco-surrealistas (VIEIRA, 1981, p. 111, assim como o “caracol” e o “soneto”), foi também mencionada, em entrevistas à época da premiação, como artefato do cotidiano, certamente no âmbito da ironia armeniana que pode jogar entre o poético e a realidade, criando também uma fictícia autobiografia.

⁹ Citada em VIEIRA, 2009, p. 38.

¹⁰ Note-se que a reversão do processo também é válida: “esta prosa, que não quis ser um poema” (VIEIRA, 2009, p. 106).

REFERÊNCIAS:

BARBOSA, Jorge. *Obra poética*. Organização de Arnaldo França e Elsa Rodrigues dos Santos. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

MARIANO, Gabriel. *Cultura caboverdeana: ensaios*. Lisboa: Vega, 1991.

VIEIRA, Arménio. *Poemas*. Lisboa; Praia: África; Ilhéu, 1981.

_____. *O eleito do sol*. Praia: Edição Sonacor EP- Grafedito, 1990.

_____. *No inferno*. Praia-Mindelo: Centro Cultural Português, 1999.

_____. *MITOgrafias*. Mindelo: Ilhéu Editora, 2006.

_____. *O poema, a viagem, o sonho*. Lisboa: Editorial Caminho, 2009.

_____. “Sem cuidar do tempo”. Poema inédito, 2009. Postado no blog http://cafemargoso.blogspot.com/2009/10/sms-cafeano_30.html Acesso em 17/03/2011.

Texto recebido em 02 de abril de 2011 e aprovado em 15 de maio de 2011.

**AS MARGENS DA NAÇÃO
NA POESIA DE SANGARE OKAPI E HELDER FAIFE**

**THE MARGINS OF THE NATION
ON THE POETRY OF SANGARE OKAPI AND HELDER FAIFE**

Jessica Falconi

Università degli Studi di Napoli
“L’Orientale”- Itália
CES - Portugal

RESUMO:

O artigo propõe uma leitura de *Mesmos barcos*, de Sangare Okapi (2007), e *Poemas em sacos vazios que ficam de pé*, de Helder Faife (2010), como exemplos de evocação de algumas margens da nação moçambicana no pós-independência.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia moçambicana; Sangare Okapi; Helder Faife

ABSTRACT:

The proposal of this paper is to read both Sangare Okapi's Mesmos barcos (2007) and Helder Faife's Poemas em sacos vazios que ficam de pé (2010) as texts which evoke some margins of post-independence Mozambique.

KEYWORDS: Mozambican poetry; Sangare Okapi; Helder Faife

Pensar nos lugares da nação tem sido, e continua a ser, uma das práticas centrais nas literaturas surgidas em contextos de dominação colonial, na medida em que o espaço físico da nação, com todas as suas fronteiras, internas e externas, se faz “significante” de um conjunto de questões que envolvem processos e fenômenos de inclusão e exclusão, conflitos identitários que remetem para múltiplas memórias, histórias e diásporas. É através da evocação dos lugares que, de fato, também se recuperam heranças culturais e histórias outras, apagadas ou marginalizadas, pelas narrativas coloniais, e/ou pelas novas narrativas nacionais, questionando-se conceitos de pertença, autenticidade, cidadania. A metáfora do “mapa” é, de fato, frequente nas literaturas pós-coloniais, enquanto estratégia que, a partir das margens, questiona e reformula as lógicas de inclusão e exclusão, reconfigurando as relações culturais e identitárias (HUGGAN, 1995, p. 407). Nessa perspectiva, os lugares da nação proporcionam também um terreno para se equacionarem, de modo crítico, as continuidades e descontinuidades entre passado e presente, no intuito de continuar a imaginar e criar múltiplos futuros possíveis.

Relativamente a países como Moçambique ou Angola – nações de muitas nações, parafraseando Mia Couto – onde a construção da nação independente foi imaginada e desenvolvida dentro das fronteiras herdadas pela dominação colonial, e onde os conflitos civis recriaram e impuseram fraturas e descontinuidades a partir do próprio espaço físico da nação, a literatura tem percorrido e habitado estas geografias fraturadas, ainda não resolvidas, desconstruindo-as ou recompondo-as, segundo instâncias e estratégias diversas, no intuito comum de refletir sobre as dinâmicas que marcam a equação entre desigualdade e diferença.

Estas reflexões vêm a propósito da leitura de alguns livros de poemas de jovens autores moçambicanos publicados recentemente, entre os quais *Mesmos barcos ou poemas de revisitação do corpo*, de Sangare Okapi, publicado em 2007, e *Poemas em sacos vazios que ficam de pé*, de Helder Faife, editado em 2010. Tratam-se de duas experiências poéticas que, se por um lado se inserem nas tendências da poesia moçambicana apontadas por Secco (2006, pp. 229-49), por outro lado partilham desse traço comum a outras literaturas pós-coloniais, na medida em que transitam por distintos espaços e lugares da nação, buscando reinventar esses locais, convocando algumas das suas margens.

Inserindo-se naquela que se poderia definir como uma vertente índica da poesia moçambicana (LEITE, 2003), o livro de Sangare Okapi, como já o subtítulo revela, revisita parte do *corpus* poético moçambicano e do próprio corpo da nação, percorrendo, de outras formas, o imaginário ligado ao Índico e à ilha de Moçambique, o que remete à notória “marginalidade” do norte em relação ao sul na configuração política, econômica e identitária do Moçambique pós-colonial.

O imaginário insular é invocado logo na abertura do livro através de duas epígrafes, que, por via da autoria, remetem simultaneamente a uma dimensão diaspórica, já que, curiosamente, são ambas retiradas de obras de autores de origem africana (Maria Orrico e Eduardo Bettencourt Pinto) que residem fora dos seus países de origem e são ligados à literatura dos Açores. Por tal razão, este imaginário híbrido é configurado como um lugar comum, onde se instauram múltiplas e insuspeitadas conexões (GLISSANT, 1996, 28; ZACCARIA, 2004, 14).

O intenso diálogo intertextual com a tradição poética moçambicana marca grande parte da construção do livro de Sangare, em que são repropostos muitos dos

“tópicos” do imaginário ligado ao Índico, sedimentado pela poesia anterior. É o caso, por exemplo, da dimensão erótica associada à deambulação pelo espaço litoral, insular e oceânico, tão presente na poesia de Virgílio de Lemos, Luís Carlos Patraquim e Eduardo White.

Se por um lado o mar é razão de evasão e de imaginação erótica, por outro lado continua a ser um arquivo líquido de memórias de antigos conflitos, trazendo das profundidades as significações violentas que também marcam o imaginário a ele ligado. Ainda na esteira da tradição, de fato, a viagem pela geografia líquida, recriada também através de recursos gráficos, se faz tentativa de interrogar o passado, incorporando-se à memória histórica do colonialismo na interrogação identitária pós-colonial que, de fato, coloca esta herança numa dimensão irônica e contraditória:

(...)
Nu e vazio regresso pelo túnel da memória
(alguma rede ou algum anzol do chão cavado) ! Que recordações
para o
futuro!...
(...) (OKAPI, 2007, p.15);

Uma estória antiga no tempo se dilui. Inimiga
com as chalupas se afunda e
somos nós a dor fecunda.
Nenhuma alegria trazida das redes nos consola.

Oh! No mar nossas vozes seu templo constroem.
(idem, p.29)

Matéria irrefutável na íris, resto de rasto a remo conquistado.

Alguma estória arrote, razão aduzida na rota dos escravos,
o mesmo cravo ou açafraão para todo o fado.
(...) (idem, p.37)

A ilha de Moçambique nunca é nomeada, mas sim evocada através do jogo intertextual e de um conjunto de referências que remetem ao seu espaço. Pelos títulos dos poemas, se entrelaçam o roteiro (poético e privado) da *Ilha de Próspero*, de Knopfli, e a errância insular de Virgílio de Lemos: “T. Amizade” (OKAPI, 2007, p.16); “Fortaleza” (idem, p.17); “Língua: ilha ou corpo?” (idem, p.20); “S. Paulo” (idem, p.21). Alguns destes títulos, por outro lado, remetem às fronteiras internas da cidade da ilha que, como todas as cidades coloniais, mostra, na configuração urbanística e arquitetônica, as formas de hierarquização criadas pela dominação colonial.

Ao mesmo tempo, dentro dos textos, enunciam-se marcas relacionadas com a multiplicidade do universo étnico-cultural do norte do país, de que a ilha, na poesia, sempre foi metonímia, evocando-se, por exemplo, a arte e a cultura dos macondes de Moçambique (“Varias acções de mapiko”, 2007, p. 36).

Na seção final do livro, intitulada “Mesmos Barcos”, que recria os fragmentos de prosa poética de Patraquim e Eduardo White, e no poema que fecha o livro, “O Barco Encalhado”, dedicado ao poeta Campos de Oliveira, a ilha e o norte do país, as suas paisagens culturais e identitárias, são recriados na sua diferença, permanecendo, simultaneamente, como margens da nação, já que se reitera a sua “distância” do “centro”, Maputo, que emerge também como lugar de enunciação da poesia, a partir do qual se enuncia a “nostalgia” em relação a esta margem, novamente ressignificada como lugar de alguma “origem”:

Aterra a saudade sobre o meu terraço.
Aço azul do céu. Seta certa perto do peito.
Emakhuwa é como onda no asfalto.
Lembra-nos a casa, a cana, o caniço
ou bambu. Nosso barco encalhado com terra.
transportando marítimo o silêncio da Ponta da Ilha
(tufo mudo na cicatriz da tarde).
Onde em Maputo porque circunsisos garotos somos
nossas garotas o rosto de m'siro maquilham?
(OKAPI, 2007, p.49)

Se, na poesia que tem consolidado o mito da ilha no imaginário moçambicano, a sua evocação estava fortemente ligada à recuperação e reivindicação de matrizes “orientais”, na construção da identidade cultural moçambicana, a revisitação pós-colonial de Sangare Okapi partilha desta instância, resgatando, por outro lado, sobretudo, a evocação da ilha e do norte enquanto significantes de uma diferença ainda percebida como “margem” no espaço identitário e político da nação, uma fronteira interna que a poesia interroga e tenta incorporar ao imaginário do centro/sul moçambicano.

Outras margens e fronteiras internas marcam também o espaço referencial do livro de poemas de Helder Faife, que nos devolvem um olhar para o espaço urbano: a cidade pós-colonial, por um lado, libertada da autoridade colonial, por outro lado, profundamente marcada por fenômenos e lógicas de desumanização trazidas pela

economia neoliberal. Neste aspecto, a cidade africana é, de fato, um símbolo visual da condição pós-colonial, enquanto lugar de encontros e conflitos entre mundos diferentes e síntese poderosa e contraditória de modernidade e tradição, onde novas linhas de divisão e “segregação” se entrecruzam e se sobrepõem às antigas configurações coloniais, cuja memória permanece em forma de vestígios disseminados na estrutura do espaço público, onde, ao mesmo tempo, emergem novas formas de resistência e de reconfiguração identitária (TRIULZI, 1996, 81).

Partilhando de uma vertente recente da poesia moçambicana que, como observa Carmen Tindó Secco, problematiza a realidade do país a partir da denúncia da fome e da corrupção (SECCO, 2006, p. 244), a poesia de Helder Faife constrói o seu olhar para o espaço da cidade pós-colonial a partir do cotidiano da humanidade marginal e submersa, ligada ao chamado setor informal, que se configura como resposta localizada frente às dinâmicas da pós-colonialidade global.

Relativamente às populações das zonas urbanas de Moçambique, da cidade de Maputo em particular, Teresa Cruz e Silva esclarece os vários fatores que determinaram o aumento progressivo da pobreza urbana e do setor informal, quer em termos quantitativos, quer em termos de espectro de atividades envolvidas. O crescimento deste setor, resultante de um conjunto de fenômenos locais e globais, constitui também uma forma de resposta aos impactos das reformas impostas pela economia neoliberal e à ausência do Estado na gestão das consequências sociais destes impactos, acabando “por espelhar a crise geral que afecta o país” (CRUZ E SILVA, 2006, p. 86) e, noutra perspectiva, por marcar de modo significativo a paisagem urbana.

O belo texto de abertura do livro de Helder Faife anuncia a viagem por este universo subalterno que os poemas irão cumprir, sugerindo, ao mesmo tempo, a ideia de um movimento quase que subterrâneo das margens para o centro: “Tímido curso de águas domésticas suburbana o lustro urbano destas páginas” (FAIFE, 2010, p.5). A referência ao célebre verso de José Craveirinha anuncia também o diálogo com o seu legado ético e poético. Definida como “gente anti-municipal” (*idem, ibidem*), a humanidade protagonizada nos poemas remete às figuras dos subúrbios, à “gente a trouxe-mouxe” (CRAVEIRINHA, 1997, p.11) de que José Craveirinha sempre se fez porta-voz nos poemas de denúncia do colonialismo e, posteriormente, em *Babalaze de hienas*, denunciando a violência e a desumanização trazidas pela guerra civil. Se este

legado de Craveirinha é visível em todo o livro, é também pelo cotejo do presente com o passado, em alguns de seus poemas, que se torna patente a condição pós-colonial da nação e da cidade, na medida em que antigas e novas subalternidades transitam e se reconfiguram entre o ontem e o hoje.

O movimento das margens para o centro enunciado na abertura do livro marca a prática cotidiana de uma consistente maioria dos atores envolvidos no comércio informal, configurando-se como um trajeto de sobrevivência, portador de uma consciência do estigma social e da condição de não-pertença e exclusão. Lidos em contraponto com o passado, estes trajetos do presente, que cruzam os limites internos do atual espaço da cidade pós-colonial, por um lado ativam a memória de antigos percursos e antigas fronteiras e, por outro lado, convocam as travessias das migrações contemporâneas, que vão alterando também a paisagem das antigas metrópoles:

(...)
chegamos
viemos quentes
das gélidas catacumbas do destino
infestar o sexo da calçada urbana
com nossas trouxas anti-municipais
de noite somos caçadores de lua
de dia vendedores de rua

(FAIFE, 2010, p. 9)

As trouxas e os sacos, que criam corcundas nos corpos, tornam-se marcas desta sobrevivência e desta identidade “anti-municipal”, enquanto sinal de insubordinação perante às regras que regulam o universo de atividades, ao qual vendedoras e vendedores de rua não têm acesso. Nos poemas recria-se, de fato, o embate entre dois mundos aparentemente em contraposição: o universo do setor informal e as suas dinâmicas de “ilegalidade” *versus* o circuito da economia oficial, aliado aos dispositivos da legalidade, como a repressão exercida pelas autoridades policiais. Por outro lado, em sintonia com a já mencionada vertente de crítica da degradação em que se encontra o país, esta contraposição é desconstruída e subvertida pela denúncia, quer da corrupção, quer da violência que os dispositivos da economia oficial exercem sobre os setores mais vulneráveis da sociedade.

(...)
num ímpeto de precaução
recolho as coisas em comércio
gazela furtiva
sobrevivo na selva urbana

à fome predadora
do polícia municipal

(FAIFE, 2010, p.18).

No poema “Cá e lá”, a contraposição entre os dois mundos é construída para subverter a lógica de atribuição de valor negativo ao setor informal:

cá
sentada num banco
a mamana monta a banca
prospera o negócio minúsculo
e lucra sem crises

lá
a banca lacra os bancos
já sem músculos
e decreta a crise

(FAIFE, 2010, p.17)

Conjugando as instâncias da poesia de denúncia social a um certo paradigma da poesia do cotidiano, o olhar que o poeta projeta para a cidade pós-colonial utiliza o poder transfigurador da poesia, para também subverter percepções e representações comuns. As personagens e as dinâmicas relativas ao mundo do comércio informal são, de fato, representadas, em vários poemas, através de estratégias de imitação e apropriação dos códigos da economia e do trabalho “formais”, da lei e da administração, produzindo um efeito de subversão, que procura reatribuir, a estes sujeitos subalternos, o poder de resistência e de negociação da sua identidade social dentro do espaço da cidade e da nação. É o caso, por exemplo, de poemas como “Entro para relento”, em que o espaço ocupado pelo vendedor torna-se “alcatifado de asfalto/ mobilado de esquinas/ com o perfume da poeira/ o candeeiro do sol/ o vento é ar condicionado” (FAIFE, 2010, p. 11); “Banco” que alude à grande presença das mulheres na gestão de atividades do setor informal (CRUZ e SILVA, 2002, p. 82) e em que os códigos da economia formal são apropriados pelo corpo do agente feminino do comércio informal, resignificando-se, simultaneamente, também, o código do vestuário feminino geralmente percebido como tradicional:

1
no norte da capulana
um nó providencial
é cofre seguro
o pano mãe
com que se enroupa
agasalha a receita do dia

2.
adentro o soutien
um depósito profundo
prudente conta bancária
3.
o corpo é um banco muito próximo
(...)

(FAIFE, 2010, p. 14).

No poema “Nas repartições”, enunciado por um sujeito coletivo, os códigos oficiais são apropriados e subvertidos para uma afirmação declarada de insubordinação, na qual o mundo do comércio informal é provocatoriamente ressignificado como espaço de transgressão e liberdade: “cumprimos o expediente/ nas repartições do dumbanengue/ sem a força das gravatas/ e não juramos juro/ indispostos a impostos/ transaccionamos acções da vida ao sol” (FAIFE, 2010, p. 38).

Através de várias estratégias de subversão do sentido comum, a poesia de Helder Faife imagina o modo como esta vária humanidade subalterna – formada por mulheres, homens e crianças – habita e marca, com os seus corpos, os seus pensamentos e a sua insubordinação, o espaço físico da cidade, onde ruas e esquinas são recriadas como lugares de sobrevivência e contestação da nova ordem estabelecida, bem como de negociação do direito à presença, no espaço sócio-económico do “coração” da nação.

A instância de denúncia da desumanização faz com que a poesia resista à retórica da idealização da pobreza, salientando, pelo contrário, que as dinâmicas da sobrevivência, as leis das economias, formais e informais, bem como a precariedade das condições materiais, atingem e reconfiguram constantemente as relações sociais e as representações identitárias, recriando um mundo onde “a vida/ esta que frequentamos/ é um grande mercado informal” (FAIFE, 2010, p. 44) e as “pessoas são *atm*’s¹ móveis urgentes” (FAIFE, 2010, p. 79). Há, por outro lado, uma vontade de resgatar o direito da “gente anti-municipal” à imaginação e à beleza, que o poder transfigurador da poesia, de fato, reafirma. Em poemas como “Pagamento”, a dimensão lírica devolve toda a espessura humana da luta pela sobrevivência:

a mão em flor desabrocha
da bolsa para o mundo
cinco dedos em pétalas
notas verdes a sorrir
dentadura em clorofila
(...)
nas falanges esvoaçam
pássaros e borboletas
alegres porque depois da flor

vem fruto

(FAIFE, 2010, p. 25)

Do espaço líquido e insular do Índico ao mundo do comércio informal da cidade, a poesia percorre e repensa o mapa da nação, devolvendo-nos fragmentos das suas margens, interrogando as continuidades e descontinuidades entre passado e presente, entre centros e margens, projetando inquietações e contradições que marcam a construção do futuro.

NOTA:

1. Refere-se às caixas multibanco (*automated teller machine*).

REFERÊNCIAS:

CRAVEIRINHA, José. *Babalaze das hienas*. Maputo: AEMO, 1997.

CRUZ e SILVA, Teresa. “Determinantes globais e locais na emergência de solidariedades sociais: O caso do sector informal nas áreas periurbanas da cidade de Maputo”. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*. N. 63. Coimbra: CES, Outubro de 2002: pp. 75-89.

FAIFE, Helder. *Poemas em sacos vazios que ficam de pé*. Maputo: Edição Gráfica A2 Design, Lda.; TDM, 2010. (Concurso Literário TDM, Prémio Poesia, 2010).

GLISSANT, Edouard. *Poetica del diverso* (trad. it.de *Poétique de la relation* por Francesca Neri). Roma: Meltemi, 1996.

HUGGAN, Graham. “Decolonizing the Map”. In: ASHCROFT *et alii* (ed.) *The post-colonial Studies Reader*. London: Routledge, 1995.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.

OKAPI, Sangare. *Mesmos barcos ou poemas de revisitação do corpo*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 2007.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. “Entre sonhos e memórias: trilhas da poesia moçambicana”. In: *Poesia sempre*. Ano 13, número 23, 2006, pp. 229-249.

TRIULZI, Alessandro. “African cities, historical memory and street buzz”. In: CHAMBERS, I. and CURTI, L., (ed.). *The post-colonial question: common skies, divided horizons*. London: Routledge, 1996, pp.78–91.

ZACCARIA, Paola. *La lingua che ospita*. Roma: Meltemi, 2004.

Texto recebido em 23 de abril de 2011 e aprovado em 06 de maio de 2011.

**VERA DUARTE: “A MULHER CABO-VERDIANA
É UMA PERSONAGEM INTERESSANTE”***

**VERA DUARTE: “THE CAPE-VERDEAN WOMAN
IS AN INTERESTING CHARACTER”**

Érica Antunes Pereira

Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (USP/FAPESP)

RESUMO:

Neste texto, procuro aliar minha pesquisa acerca da poesia de Vera Duarte – especialmente de sua primeira obra, *Amanhã amadrugada* –, desenvolvida em nível de Doutorado na Universidade de São Paulo (USP), com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), à perspectiva da própria autora, dialogando tanto sobre seu “fazer poético” quanto sobre a situação das mulheres cabo-verdianas na atualidade, e tomando como pontos de apoio a teoria da hermenêutica do cotidiano (DIAS, 1994; 1998) e a entrevista a nós concedida por Vera Duarte em Cabo Verde (Ilhas de Santiago e São Vicente), em dezembro de 2009.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Cabo-verdiana, poesia; autoria feminina, Vera Duarte.

ABSTRACT:

In this paper, I try to combine my research on the poetry of Vera Duarte – especially on her first book, Amanhã amadrugada –, developed during the Ph.D. course taken at the University of São Paulo (USP), with a grant from the Research Support Foundation of the State of São Paulo (FAPESP), with the perspective of the author herself, talking about her “poetic making” and about the situation of women in Cape Verde at our time, assuming as my fundament the theory of hermeneutics of everyday life (DIAS, 1994; 1998) and the interview that Vera Duarte has granted us in Cape Verde (Islands of Santiago and São Vicente), in December, 2009.

KEYWORDS: Cape-verdean literature; poetry; feminine authorship; Vera Duarte.

14 de dezembro de 2009. O Grupo de Estudos Caboverdianos (na ocasião, representado pela sua coordenadora, a Prof^a. Dra. Simone Caputo Gomes, e por Antonio Mantovani, Cláudia Corrêa, Cristina Maran, Genivaldo Sobrinho, além desta que agora fala) entrevistava¹ a escritora e poeta Vera Duarte nas ruas do Mindelo, na Ilha de São Vicente, Cabo Verde, onde nasceu e viveu até a adolescência. Uma experiência ímpar compartilhar a emoção da poeta diante de sua casa de infância, em cuja porta ainda figura, numa placa, o nome do falecido pai, António Domingos Duarte, comerciante radicado na Ilha desde os anos de 1950.

Foi durante essa entrevista que, indagada sobre a situação social das mulheres no país, Vera respondeu: “É uma personagem interessante a mulher cabo-verdiana”. E com esse mote que bem marca uma interlocução própria da literatura (só mesmo um literato definiria a sua gente como personagem) inicio o presente texto, em que pretendo apresentar algumas das características da poesia da referida autora em sua primeira obra, *Amanhã amadrugada*.

Publicado em 1993, este livro se estrutura em quatro Cadernos (“15 momentos de um longo poema dedicado ao amor”, “Exercícios poéticos”, “Poemas de bloqueio – e de amor e ausência” e “de quando se soltaram as amarras”) e é composto por um total de 15 momentos (Caderno I), 10 exercícios poéticos (Caderno II) e 34 poemas (Cadernos III e IV), todos organizados em obediência a uma ordem cronológica regressiva, fato que, de acordo com Alberto Carvalho (2010, p. 23), faz com que o livro ganhe “forma simbólica ao chamar ao *incipit* o tempo próximo (1985), ponto de partida crono-lógica para o ‘*Amanhã*’ proposto em título”. A respeito deste, relata a poeta, no curso da entrevista, que sua escolha

tem muito a ver com a época histórica em que foi escrito, como a dizer que é um país mesmo no comecinho. É quando o dia começa, mas muito no início do dia; não é o raiar do dia, é antes do raiar do dia. Foi um pouco essa ideia que eu quis transmitir no livro, aquilo que a gente está a começar a construir. É o antes do início da madrugada. É um pouco a linha do novo, do que vai nascer: desde a mais pequena terra, a primeira luzinha que vem.
(DUARTE, 2009, entrevista de 14-12-09)

Laura Cavalcante Padilha, por sua vez, afirma que a obra é uma “rasura de fronteiras”, que já se manifesta

no título da obra, um explícito jogo de possibilidades sígnicas, quando se pensa a incorporação/desincorporação, tanto do artigo definido feminino (*a*), quanto do morfema indicador deste mesmo feminino (igualmente *a*). Assim: será o advérbio *amanhã*? Será o substantivo *a manhã*? Será o adjetivo *amadrugada*, ou o substantivo *a madrugada*? E vai por aí, cabendo ao receptor escolher o rumo a tomar no tapete ou no gramado onde pisará para poder, ele mesmo, entrar no jogo de amarelinha da produção de sentido...
(PADILHA, 2002, p. 196-197)

Amanhã amadrugada, de fato, é uma obra que prima pela inovação, inserindo, no panorama literário cabo-verdiano, uma ruptura aos gêneros literários à medida que são apresentados os poemas em prosa, constantes dos dois primeiros Cadernos. É o que afirma Maria do Carmo Sepúlveda:

Sua escritura é a representação legítima da ruptura com as regras estabelecidas que demarcam fronteiras entre prosa e poesia. Vera poetisa o texto sem se preocupar com sua estrutura física – estende suas palavras sobre a folha em branco, atenta para a beleza que delas irradia e ‘descuidada’ com o desenho por elas formado.
(SEPÚLVEDA, 2000, p. 353)

Mas o pioneirismo de Vera Duarte não se atém à literatura; sua atuação no contexto social é marcante, sagrando-se como a primeira mulher a entrar para a carreira da Magistratura em Cabo Verde, a atuar como Juíza Conselheira no Supremo Tribunal de Justiça do país e a participar da Comissão Africana para o Direito do Homem e dos Povos. Assim, a atuação enquanto profissional do Direito, principalmente em defesa das mulheres cabo-

verdianas – de quem se considera, inclusive, uma “intérprete” –, alia-se ao gosto pela escrita, tomada também como “uma forma de a mulher lutar”, como afirma na já citada entrevista:

É uma personagem muito rica e não é em vão que dizemos que, em Cabo Verde, estamos por viver praticamente um matriarcado, porque a mulher está na luta, vai a todas as lutas, a todos os campos de batalha, e apanha, mas levanta-se e vai outra vez; penso que isso lhe dá uma força muito grande. E é por isso que, numa determinada altura, a escrita também apareceu como uma forma de a mulher lutar; além de ser uma manifestação artística, é também uma forma de a mulher lutar. Andamos muitos anos a dizer ‘a mulher é um ser igual’, portanto temos que fazer de tudo para que isso aconteça também na prática. De alguma forma, temos conseguido, o processo tem andado, mas à custa de muitos sacrifícios da mulher. Acho que é uma personagem interessante a mulher cabo-verdiana. É uma mulher de luta.

(DUARTE, 2009, entrevista de 14-12-09)

Além de *Amanhã amadrugada*, Vera Duarte publicou outras quatro obras, sendo *O arquipélago da paixão* (2001) e *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança* (2005), em poesia, *A candidata* (2003), em prosa, e *Construindo a utopia: temas e conferências sobre Direitos Humanos* (2007), uma coletânea de intervenções feitas pela autora ao longo de sua carreira jurídica. As mulheres, em suas obras, ocupam sempre uma posição de destaque, sendo-lhes, por Vera Duarte, realçados as lutas, os desejos e as subjetividades no contexto cabo-verdiano.

Ondina Ferreira, no prefácio à obra *Amanhã amadrugada*, afirma que Vera é “uma mulher de encruzilhada, perplexa e dividida entre a ‘moral cristã’ e a ‘moral revolucionária’, que ora se antagonizam ora se complementam” (FERREIRA, 2008, p. 9). Essa experiência da autora não raras vezes é transferida para a sua produção literária, como podemos verificar no poema “Sortilégio” (DUARTE, 2008, p. 94), cujo sujeito poético feminino, vendo-se impedido de participar ativamente do universo público de domínio masculino/machista, rasura-o pela posse da palavra:

Queria percorrer longamente
os estranhos corredores interiores
encontrar em cada esquina
multidões em delírio
penetrar no limiar inolvidável
das grandes emoções colectivas
sentir
criar
viver
azul e bela
a amizade na ladeira da vida
abater
com fuzis de raiva

os homens de moral pirata
que não nos deixam amar
Mas sinto-me bloqueada
e quedo-me
 à espera
 que um vento forte
 trazendo o odor do sangue silenciado
 e o som de bombas assassinas
Me possa arrancar
 deste sortilégio
 que me alucina
 e mata

(DUARTE, 2008, p. 94)

Se observarmos a etimologia da palavra “sortilégio”, título deste poema, veremos que ela advém do latim medieval, quando significava “escolha de sortes”, ou seja, de objetos destinados a predizer o futuro. Considerando tal aspecto e atentando para a estruturação do poema, percebemos que ele, semelhando uma encruzilhada, caracteriza-se pela escolha do sujeito poético feminino entre dois caminhos: atingir uma pretensão idealizada, conforme indica o verbo “querer” no pretérito imperfeito, ou manter uma atitude passiva em relação às injustiças, como sinaliza a conjunção adversativa (“mas”) presente no 16º verso.

O caminho, no poema, dá-se de fora para dentro, de modo que o desejo do sujeito poético de “percorrer longamente/ os estranhos corredores interiores” e “penetrar no limiar inolvidável/ das grandes emoções colectivas”, se realizado, caracterizaria uma rasura ao universo androcêntrico, já que são os homens, no sistema patriarcal, os dominadores do espaço público, estendendo tal posição ativa também para o plano sexual, conforme penetram as mulheres.

Em outras palavras, a rasura somente não se configura porque a ação do sujeito poético permanece no campo do desejo, muito embora já esteja comprovada a sua rebeldia. Desta forma, o “queria” indicia, também, o impedimento – independente de sua vontade, portanto – de uma ação ensaiada pela mulher neste poema, fato que é comprovado pela presença da conjunção adversativa e pela sensação de bloqueio referida no verso “Mas sinto-me bloqueada”.

Podemos entender, ainda, o movimento do poema como a tentativa do sujeito poético de compreender o mundo masculino, como se homem fosse, para dele participar; de tal forma procedendo, entretanto, não deixa de ser mulher e permanece num “entre-lugar” (cf. SANTIAGO, 2000, pp.11-28; BHABHA, 1998, p. 89), em posição de resistência contida confirmada pelo uso do verbo “querer” no pretérito imperfeito: é algo, pois, que continua a incomodar o sujeito poético. Assim, conforme dançam as palavras no texto, revela-se

também, simbolicamente, um corpo feminino que se desdobra “à espera/ que um vento forte/ trazendo o odor do sangue silenciado/ e o som de bombas assassinas”, ensaiando a assunção de sua voz e de sua subjetividade até o momento “bloqueada”.

Um tom de luta também é invocado no poema “Morreu uma combatente”, que é protagonizado por uma mulher morta em combate e exaltada pelo sujeito poético feminino:

Sol poente de domingo
o dia a cambar
e a peste a subir nos ares
a encher
a sufocar
Na cidade ouve-se um grito
- MORREU UMA COMBATENTE
Morta jaz a meus pés a mulher indócil
o corpo em espuma que me inebriou
já não é!
a luz fosforescente
foi apagada por mãos cruéis
Ah, tivera eu exércitos
armados até aos dentes
e lançar-me-ia
touro furibundo
sobre os seus algozes
- desditosa sina de amar a luta
Teus cabelos se espalham
ensanguentados
sobre teu fato de guerrilheira
e jazes inerte
Mas em ti a vida se futurou
e em mil manhãs de luz
ela se multiplicará

(DUARTE, 2008, p. 92)

Cunhada em letras maiúsculas como a documentar a sua coragem e ousadia de “mulher indócil”, a morte da combatente constitui o mote para que o sujeito poético efetue uma espécie de louvação àquela e, com isso, revele-se simpatizante à causa defendida. Nesse sentido, o andamento inicial do poema encaminha uma ambiência de “Sol poente” e “dia a cambar”, imagens simbólicas de um fato negativo – a “luz fosforescente” da combatente “apagada por mãos cruéis” –, para o fechamento com uma conjunção adversativa (“Mas”) que propõe a ultrapassagem da morte (“e jazes inerte”) por uma imortalidade que “futurou” a vida da guerrilheira, fazendo dela uma multiplicadora de novas formas de lutar.

Trata-se, sem dúvida, de um poema que apresenta a resistência como algo incontornável às mulheres que, não se conformando com a situação – seja ela, socioeconômica, cultural ou ideológica –, devem se expressar, ainda que a voz da força,

muitas vezes, culmine em grito de morte, como no caso da combatente. Observemos, entretanto, que o referido grito não partiu desta, mas de um sujeito indeterminado (“ouve-se”), fato que reitera a necessidade de manter viva a chama da luta apregoada pela mulher em agonia, não se tornando vão, portanto, o seu sacrifício.

Em outras palavras, a resistência, neste poema, ultrapassa a figura da combatente e atinge também o sujeito poético, que da primeira reconhece a coragem e a força, exaltando-lhe as qualidades e, simbolicamente, condecorando-a com a garantia de que nela “a vida se futurou/ e em mil manhãs de luz/ ela se multiplicará”. Assim, apesar do tom noturno que se instaura sobre a cidade, na primeira parte do poema, e da “peste a subir nos ares/ a encher/ a sufocar”, um grito transformador – e por isso grafado em letras maiúsculas – perpetua a vida daquela que “já não é!” fisicamente e que, entretanto, com sua morte, proporciona a esperança de um futuro forjado nos atributos de mulher “indócil” e que “ama a luta”.

A resistência da combatente não se esgota na própria existência, já que o seu “fato de guerrilheira” é legado a tantas outras mulheres que, como o sujeito poético, desejariam ter “exércitos/ armados até aos dentes”, para lançar-se como “touro furibundo” sobre os algozes “de mãos cruéis” que privaram de vida uma de suas parceiras. Afirmar, portanto, que a vida da combatente – que “jaz inerte” – “se futurou/ e em mil manhãs de luz/ ela se multiplicará” é considerar perdida uma batalha, mas não a guerra. Esta, enquanto existir quem solte um grito na calada da noite e mulheres que, como a combatente, reajam com força – física ou não – à força impositiva jamais será vã. Assim, como bem afirma Maria do Carmo Sepúlveda:

Portadores de uma mensagem de infinito alcance, os poemas-canções de Vera Duarte dizem luta, como dizem vida, como dizem amor. É a alquimia da linguagem poética se transmutando em vãos de liberdade que, rompendo as noites da dominação, inauguram um tempo sem mordanças e sem amarras. (SEPÚLVEDA, 2000, p. 343)

No campo do relacionamento amoroso, esse desatrear de mordanças ou amarras pode ser verificado, por exemplo, no poema “Companheiro”, que, desde o título, aponta para a união e a partilha:

E ao findar
esta injusta caminhada
longa e dolorosa
e da qual nos ficou
para sempre
uma subterrânea marca de dor...
quero-te debaixo dos frescos lençóis
feitos das ervas dos campos
que

nossos corpos ardentes
tornarão húmidos de amor
quero-te vindo cansado
ao sol fecundo do meu país
buscando em meus lábios frescos
descanso
e força para a nova caminhada
quero-te nas tardes tranquilas
quando as trincheiras se calam
e o pensamento
voa
em sonhos de sahel redimido
e à noite quando o escuro vier
despir-me-ei de tudo menos de ti
abraçar-te-ei forte quanto puder
e, sobre esta terra
sagrada

abriremos nossas comportas

(DUARTE, 2008, p. 124)

Logo nos primeiros versos, graças à referência à “injusta”, “longa e dolorosa” “caminhada”, podemos comprovar a luta em favor de uma causa comum, revelada conforme vai sendo tecido o corpo do poema, cujas palavras, dispostas em suaves ondulações, sinalizam uma espécie de roçar de pele que, pouco a pouco, fundindo-os, leva o sujeito poético e seu “Companheiro” a um simbólico deleite erótico compartilhado.

Neste poema, a mulher já é dona de uma voz liberta, capaz de assumir, publicamente, o seu “querer-fazer” e também a execução das suas vontades em todos os campos da vida em sociedade, inclusive no tocante à manifestação e à satisfação do desejo sexual. Além disso, o sujeito poético que se autorretrata no poema se desamarra também do dever procriativo imposto às mulheres por um discurso androcêntrico, já que mantém uma relação amorosa equitativa, instalando uma nova feminilidade que se completa com uma nova masculinidade. Em outras palavras, as “ervas dos campos”, o “sol fecundo”, os “sonhos de sahel” (metáforas do contexto cabo-verdiano, geograficamente localizado no deserto do Sahel, região subsaariana) e, principalmente, a “terra sagrada” (o arquipélago) não mais se esgotam na atividade gerativa, simbolizando mesmo o fecundar de um novo tempo regado a liberdade de expressão e cujo fruto é a equidade de gênero.

Ao pôr-se ao lado do homem na tomada de decisões, o sujeito poético desloca-se do pólo passivo para o ativo e, sem que isso represente uma inversão de papéis, divide com ele as escolhas, assumindo uma voz própria e hábil para manifestar e satisfazer seus desejos:

“quero-te vindo cansado/ (...) buscando em meus lábios frescos/ descanso/ (...) quero-te nas tardes tranquilas”. A tal “querer” propõe recompensas cheias de malícias e intenções: “despir-me-ei de tudo menos de ti/ abraçar-te-ei forte quanto puder/ e, sobre esta terra/ sagrada/ abriremos nossas comportas”.

Atingir, compartilhadamente, o orgasmo, pela óptica de Georges Bataille (2004, p. 29), é “atingir o ser no mais íntimo, no ponto onde ficamos sem forças”, caracterizando-se, portanto, como plenitude ou completitude que se opõe “ao estado fechado, quer dizer, ao estado de existência descontínua”. É como se, de dois seres, restasse apenas um ou “um mais além” erótico, como bem afirma Octavio Paz:

O erotismo é experiência da vida plena, pois nos aparece como um todo palpável, no qual penetramos também como uma totalidade; ao mesmo tempo, é a vida vazia, que olha a si mesma no espelho, que se representa. Imita e se inventa; inventa e se imita. Experiência total e que jamais se realiza de todo porque sua essência consiste em ser sempre *um mais além*. (PAZ, 1999, p. 34)

No caso do sujeito poético feminino e seu “companheiro”, graças às imagens que permeiam todo o poema e, em seu desfecho, aos verbos empregados no futuro do presente, podemos notar que a entrega amorosa é absoluta e permanente, e que o desnudamento, em lugar de desproteção, simboliza a completitude e a confiança plena e própria dos apaixonados.

O ato final do poema, de “abrir as comportas” em conjunto, transfere a responsabilidade, antes atribuída apenas à mulher, de fecundar a “terra sagrada” com filhos², ao casal, evidenciando uma proposta de igualdade nos atos e nos sonhos que constroem o “país” ao deserto do Sahel plantado.

Sobre este poema, Laura Cavalcante Padilha lembra que Vera Duarte, como já o fizeram Alda Lara e Noémia de Sousa, evoca a imagem do “companheiro”, mas diferentemente destas, usa

o tom do discurso amoroso, mas invocando, neste momento de busca erótica do outro na clave do desejo, também a *terra*, elemento chave do antigo percurso da fala feminina. Assim, juntos, homem, mulher e terra (estas duplos uma da outra), são convidados a realizar o mítico rito de fecundação, ao mesmo tempo do corpo-mulher como personalidade e do corpo-terra, como preceitua o saber ancestral. (PADILHA, 2001, p. 199)

Assim é que, em “Momento IX: mensagem ao próximo milénio que já não tarda”, surge uma mulher que se autodefine como dividida entre a “essência” e a “aparência”, máscaras que se modificam “quotidianamente”, conforme desempenha diferentes papéis, sejam eles em âmbito público (o trabalho remunerado) ou privado (a gerência da vida doméstica):

De regresso ao lar, já cumprida a insuperável dualidade do meu ser essência aparência, quotidianamente exausta, a minha única vontade é deixar-me cair – inerte – sobre a cama e, sem despir o camuflado que me impõe a minha condição de guerreira...
Perder-me. (DUARTE, 2008, p. 57)

Observemos que a vestimenta é descrita como um “camuflado”, revelador de uma “mulher de luta” – para utilizarmos a expressão cunhada pela autora durante a entrevista –, ou seja, que precisa trabalhar para sobreviver ou para mostrar, num exercício reiterado, a sua capacidade de, assim como os homens, atuar no campo econômico e social. No entanto, ao mesmo tempo em que o “camuflado” pode ser lido como um atributo à “condição de guerreira”, faz-nos cogitar que essa mulher, ao se mostrar, também se esconde; ou seja, para assumir-se no espaço público, ela se vê obrigada a ocultar (ou até a renegar) o privado, fato, segundo sua óptica, exaustivo e incontornável (“insuperável dualidade”), mas necessário para a assunção das mais diversas ocupações no setor público.

Em decorrência do uso reiterado dessas máscaras sociais, a “única vontade” do sujeito poético, após todo um dia numa espécie de posição de sentido, é apenas a de regressar “ao lar” e deixar-se “cair – inerte – sobre a cama”, demonstrando o seu imenso cansaço e a sua gana por acolhimento, intimidade e aconchego tão próximos do chamado “universo feminino” (cf. ROCHA-COUTINHO, 1994, pp. 27-28); importantíssimo, porém, é o fato de que, para apropriar-se desse mundo privado, a mulher – sempre movida pela “dualidade” – deseja deitar-se “sem se despir”, o que, com o apoio de uma leitura hermenêutica do cotidiano feminino, permite-nos enxergá-la num esboço de rasura ao domínio patriarcal (cf. DIAS, 1994, pp. 373-382.; 1998).

É evidente que, no pensamento desse sujeito poético feminino, agir de tal forma pode representar uma desistência, daí a razão da escrita do “Perder-me”, solitário, em destaque, como a expressar sua preocupação de não trair os princípios feministas, mas, ao mesmo tempo, desejando mostrar-se na íntegra, despida de amarras e de convenções:

Despir-me sim desta loucura que me rói e dói. Afinal a imagem sedutora daqueles que nos circundavam não trouxe genuínas emoções, pureza original, aquilo com que contávamos. E, com o olhar naufragado em desamparo e solidão, continuei carregando a minha paixão, apesar das juras nocturnas de que amanhã a compartilharia.

Despir-me sim do odor camuflado das coisas e do ar que sufocadamente me cerca. Sinto-me perseguida. Sem razão aparente mas perseguida. Ter-me-ei esquecido que a mancha que permanentemente acompanha meus passos é apenas a minha sombra e não um qualquer processo persecutório movido não sei por quem, movido não sei porquê? (DUARTE, 2008, p. 37)

Como podemos notar, não é somente o fato de vestir “o camuflado” que perturba o sujeito poético, mas também a interiorização desse processo repressivo androcêntrico (sentido como “persecutório”) e, sobretudo, a falta de reconhecimento ou apoio ao esforço por si empregado diuturna e reiteradamente em busca de um processo inovador e emancipador para as mulheres de sua sociedade; é um estado de “desamparo e solidão” experimentado pelo sujeito poético, que, apesar das adversidades todas e do compartilhamento frustrado (“apesar das juras nocturnas de que amanhã a compartilharia”), continua “carregando” a sua “paixão” ou causa, a fim de estender o espaço das mulheres também para o exterior ou a vida pública, caso e quando assim o desejem. Desta maneira é que reafirma(-se):

É esta paixão que não me deixa friamente analisar, dissecar, asseptizar. Como é do meu gosto. E como é linda esta folha de papel que nervosamente vou cobrindo de pequenas formas arredondadas que talvez morram no caixote de lixo mais próximo ou levem a próximo milénio a mensagem do milénio mil, rica e sinuosa, vermelha como um grito, injusta e sombria, mas, acima de tudo, MULHER. (DUARTE, 2008, p. 37)

Em outras palavras, essa “MULHER” – grafada em letras maiúsculas numa espécie de grito imperativo e (re)afirmativo –, apesar de, em alguns momentos, questionar-se sobre a validade de sua luta, dela, em verdade, não fugirá jamais, posto tratar-se de uma “paixão”. Assim é que, no desfecho, verificamos a fixação das palavras no papel, como a eternizar a referida paixão e a vontade de, um dia, ver concretizada a emancipação feminina; afinal, conforme assegurou-nos a própria Vera Duarte, durante a entrevista concedida em dezembro de 2009, o processo de escrita “também é uma forma de a mulher lutar” e, portanto, de (a)firmar-se como e enquanto tal na sociedade.

Nesse sentido, observemos que, em “Momento XI: esquisso”³ (2008, p. 59), o sujeito poético procura elaborar uma espécie de esboço de sua origem e personalidade:

A minha ancestralidade plasmada sobre a baía e o Porto Grande que se abre ao infinito gerou-me. O que eu própria fiz por mim foram pequenos retoques de (dita) cultura. Pergunto-me se a imagem se desfigurou. Ter-se-á o meu futuro diluído na memória de um passado que não vivi mas de que para sempre me ficou a nostalgia? (DUARTE, 2008, p. 37)

De início, percebemos que se trata de uma mulher (“eu própria”) nascida numa região banhada por um grande rio ou, mais provavelmente, pelo oceano⁴, que, contrapondo-se à “ancestralidade plasmada” – ou adstrita à mesma localização e aos tradicionais costumes –, abre-se “ao infinito”, ou seja, à possibilidade de travar contatos com universos culturais diferentes do

seu. No entanto, o fato de ter-se permitido contagiar/contaminar pela “(dita) cultura” – a cultura do outro – leva o sujeito poético a um autoquestionamento identitário, fazendo com que afirme:

Não me reconheço em mim. Sinto-me carente e à minha volta apertam-se-me os círculos concêntricos de involuntária clausura. Sons estranhos e profundos vindos dos mais interiores de mim e de um tempo remotíssimo continuamente se despedaçam de encontro a uma parede castrante erguida não sei por quem, erguida não sei por quê ?

(DUARTE, 2008, p. 37)

Como podemos perceber, sobre essa mulher se abate tamanha angústia que ela se vê num “entre-lugar” (cf. SANTIAGO, 2000, pp.11-28; BHABHA, 1998, p. 89) e, por isso, apertada, enclausurada e bloqueada conforme sua identidade vai sendo construída à berma do dado (a cultura ancestral) e do adquirido (a cultura alheia), numa imagem que a aproxima do processo de assimilação (cf. MEMMI, 1989, pp.21-127). Deste, no entanto, afasta-se, porque em constante busca de si:

À noitinha, qual feiticeira medrosa, percorro os meus interiores em busca de saídas. Sem cessar perco-me nos meus labirintos. Não encontro respostas para os porquês que me atormentam.

Manhana pela manhana em meu cavalinho doirado, irei pelo mundo fora à procura do sentido da vida. (DUARTE, 2008, p. 39)

Assim, mesmo sem ainda encontrar um definitivo lugar para si mesma, esta mulher – uma “feiticeira medrosa”, movida pela magia interior que lhe empresta uma espécie de encantamento – não se deixa abater pelo medo de percorrer seus próprios “labirintos” em busca de “respostas para os porquês” que a “atormentam”. Dessa maneira, propõe-se a, “manhana pela manhana”⁵, percorrer o mundo em seu “cavalinho dourado”, expressões que reforçam o incômodo sentido pelo sujeito poético a respeito do processo de assimilação que incorre sobre si, mas também – e paradoxalmente, nos moldes expostos por Albert Memmi (1989, pp. 117-120) – reverte a negatividade em positividade (daí a preferência pela manhã e a atribuição da cor dourada, simbolicamente ligada à alegria e à despreocupação, ao “cavalinho”, que, escrito no diminutivo, também revela ternura), contribuindo para a assunção de sua própria identidade enquanto mulher e cabo-verdiana, mesmo que sua imagem ainda se revele na forma de um “esquisso”, de um esboço.

Tal “esquisso” também pode ter início com a forma de parte de seus textos apresentados em *Amanhã amadugada*, conforme explica Simone Caputo Gomes:

Dialogando em epígrafes [...], Vera Duarte, em seu texto poético, dá a medida do que leu, concebendo a poesia, dentro do contexto do novíssimo discurso africano, também como crítica e reescrita; a fronteira dos gêneros será intencionalmente quebrada, com a produção

de uma linguagem poética que não se esgota no verso. Na citação de Manuel Alegre, poeta contemporâneo português, fica claro este propósito: ‘Mallarmé tem razão/ A prosa não existe’. Os poemas em prosa constituem o que Vera chama de *Momentos* ou *exercícios poéticos* em que uma longa confissão é expressa em fragmentos, uma das formas escolhidas para contar o que presenciou, experimentou, o que a emocionou; e de contar e colocar em exame a tragédia da mulher prisioneira de estereótipos interiorizados.

(GOMES, 2008, pp. 177-17)

Assim, realizando uma leitura feminista de “Momento XI: esquisso”, podemos considerar a “ancestralidade plasmada sobre a baía” e o infinito para o qual se abre o Porto Grande como a imagem de mulher representada pelo Monte Cara⁶, que se abre para o mundo. Os “círculos concêntricos de involuntária clausura” apontariam para os discursos repressivos oriundos de uma sociedade machista que recobrem este corpo feminino e equivalem à “parede castrante erguida não sei por quem, não sei porquê”.

Para alcançar o infinito, será necessário um processo de interiorização (“percorro os meus interiores em busca de saídas”, “mais interiores de mim”) que permita a esta mulher liberar-se das amarras advindas dos preceitos culturais não somente impostos, mas também absorvidos por este sujeito feminino. A respeito deste poema em prosa, Laura Cavalcante Padilha afirma que

o sujeito da grande enunciação, por sua vez, ao se recusar a assumir, como sua, a fixidez gráfica do que se convencionou chamar de poema, encontra uma forma de superação das armadilhas escondidas na crença em um sentido único, em uma única via/ em um único possível. Encena, com isso, a sua rebeldia frente ao modelo canonizado, ao mesmo tempo em que, como sujeito do enunciado poético, mostra a consciência de sua fragmentação de mulher e a imposição de grilhões e linhas constritivas que restringem a sua participação no palco do mundo. (PADILHA, 2002, p.197)

Nessa senda, também em “Momento XII (século vinte, um dia incerto de um tempo de mágoas)”, apresenta-se uma mulher inconformada com o tolhimento feminino a respeito da expressão de suas vontades:

Como diria o poeta, choro da dor de me saber mulher feita não para amar mas para ser amada. Choro porque sou e amo. E esterizam-se-me as forças. Uma melancolia sem princípio nem fim possui-me e quedo-me impotente.
Um súbito regato de águas claras inundara-me. Dei-me sorrindo. Mas as águas avolumaram-se e senti perder-se a minha alma.
Por isso choro. Por me saber mulher e não poder amar. Contudo amo. E na solidão meus soluços se sucedem em canção desesperada.
Sinto-me escravizada, tiranizada, violentada. E meu ser nascido livre se revolta. Na impotência se mata. Quem depois se acusará? (DUARTE, 2008, p. 40)

A passividade e a contenção de gestos cobradas das mulheres numa

sociedade patriarcal e/ou machista, como a que entrevemos a partir da leitura deste poema em prosa, não combinam com o desejo do sujeito poético de manifestar seus desejos e sentimentos, isto porque este pretende transgredir a ordem e, em lugar de “ser amada”, situar-se no polo ativo, escolhendo a quem “amar”.

Nesse sentido, o choro não significa fraqueza ou reconhecimento de subalternidade, mas, muito pelo contrário, metaforiza uma “canção desesperada” de revolta contra a violência social, posto sentir-se “escravizada, tiranizada, violentada”. Paradoxalmente, tais adversidades também conduzem essa mulher, cuja visão assume contornos outros e muito diversos porque já distantes da acomodação, à regenerescência:

Por isso quero desvendar os universos proibidos e purificar-me. Penetrar nos bastidores da minha condição humana e lutar contra os preconceitos e a opressão que castram. Desprezar, com ódio acumulado, os fariseus da minha história e voar, na plenitude do meu ser nascido livre, de encontro às aspirações da alma. (DUARTE, 2008, p. 40)

O verbo “purificar”, ao ser empregado na voz reflexiva, confirma tratar-se de uma mulher simbolicamente prestes a renascer, e isso por sua coragem em enfrentar as amarras impostas pelo domínio machista/masculino, fazendo valer a vontade de se tornar dona da própria história, de escolher os próprios caminhos que deseja percorrer ao longo da vida. Surge-lhe, em decorrência, o desejo de “penetrar nos bastidores”, ou seja, de explorar o lado oculto da sua própria “condição humana”, numa espécie de auto(re)conhecimento necessário para “lutar contra os preconceitos e a opressão que castram”. Só assim, rebelando-se quanto às injustiças, em especial as baseadas na relação de gênero – a castração e o ódio aos fariseus (hipócritas, fingidos) são bastante significativos, posto conduzirem à necessidade de exterminar os desmandos da ordem patriarcal –, o sujeito poético acredita, de fato, poder “voar, na plenitude do” seu “ser nascido livre, de encontro⁷ às aspirações da alma”.

Finalmente, observemos que, em “Exercício poético 4: discurso alucinado sobre a existência de mim” (DUARTE, 2008, p. 74), o sujeito poético, enquanto andava “pela marginal”, em meio à “baía coalhada de barcos”, começa a resgatar “recordações de infância feliz e despreocupada” vivida no cais novo:

Hoje tive sonhos do fundo do mar. Ia a andar pela marginal, a baía coalhada de barcos, do cais novo desprendiam-se recordações de infância feliz e despreocupada. A mã-gatchada e o namoro clandestino atrás dos velhos guindastes de ferro enferrujado e do escuro, eu penetrava no mar, um mar verde e lodento que se me escorregava debaixo dos pés e me causava náuseas, com a água pela cintura e os braços em arco, passava por entre os barcos das minhas viagens de antanho, marinheiro descobridor do mundo e das noites

intermináveis no mar alto – gilica, manilica, manel ildut – e aspirava o cheiro fedorento do vômito nos porões, eu amo-te meu amor. (DUARTE, 2008, p. 54)

A referência aos “sonhos do fundo do mar” possivelmente sinaliza a recuperação onírica de um passado longínquo, perdido no tempo, ou, ainda, de uma aventura impossível e, por isso, naufragada. Assim, entre a “mã-gatchada⁸ e o namoro clandestino atrás dos velhos guindastes de ferro enferrujado e do escuro”, surge um sujeito poético movido pelo desejo de desvendar o novo, ainda que, para tanto, precise penetrar “um mar verde e lodento”, escorregadio e nauseabundo.

Se, na “infância feliz e despreocupada”, havia barcos nomeados – “gilica, manilica, manel ildut –, a partir do momento em que assume o interesse pelo “escuro” e pela travessia “das noites intermináveis no mar alto”, o sujeito poético tem ciência da série de percalços que terá de enfrentar até atingir o seu objetivo de, finalmente, poder amar. De acordo com Laura Cavalcante Padilha, a busca de uma outra estória, um outro tempo e um outro lugar

talvez explique por que, em *Amanhã amadrugada*, o [caderno] mais antigo, temporalmente (1975), venha ao término do livro, no fim que é também princípio, seja no jogo da memória, seja no da circularidade, tão africana miticamente. Também tal fato nos pode ajudar a entender por que os dois primeiros cadernos se escrevam em prosa que se nomeia como poesia – no primeiro, aqui e ali aparecem versos tradicionalmente compostos. Já os dois últimos, mais antigos e ‘comportados’, eu diria, trazem a forma versificada, dentro da previsibilidade já estatuída pela teoria dos gêneros literários. (PADILHA, 2002, p.198)

Nesse sentido, no “exercício poético 4” (DUARTE, 2008, p.54), verificamos a reiteração do querer-fazer ou da gana por impor a sua vontade, não se limitando a, pacificamente, aguardar que os fatos aconteçam: é preciso rasurar as convenções e mostrar, pela tomada de atitude materializada pela voz/grito feminino e pelo próprio processo de escritura, que as mulheres, tanto quanto os homens, são capazes de desenvolver papéis diversos daqueles ligados às tarefas domésticas e à criação dos filhos, ou seja, podem instalar-se como actantes, tendo o direito de amar e de escolher:

(...) com impulsos violentos de revolta suportada. com silêncios gritantes de paixão não assumida.eu sonhei e no sonho recuperei os infinitos perdidos dos meus horizontes. Os meus olhos mergulharam para além do monte – cara que se recorta nítido no pôr-do-sol faustoso que da minha janela contemplo, sou criança, só me interessa a mã-gatchada e a tua presença aqui amor debaixo da cama, quando a luz se apaga e as nossas brincadeiras se transformam em jogos lúdicos e inocentes, eu sonhei e no sonho se compôs a imagem de perdida felicidade. Componente primeira LIBERDADE, e o sonho se desfez em pesadelos, porquê morrer se não sou feliz? (DUARTE, 2008, p. 54)

O onírico, como podemos perceber, é perpassado pela realidade maculada de injustiças e constantes lutas a fim de superá-las, daí os “impulsos violentos de revolta suportada” e os “silêncios gritantes de paixão não assumida”. E é nessa medida que o sujeito poético mergulha os olhos “para além do monte”⁹ e se projeta na imagem feminina que no horizonte se mostra, ou seja, assume-se mulher, vencedora de obstáculos, feliz e livre. No entanto, ao passar o que parece ser um transe, recobrando a consciência, epifanicamente descobre que, em verdade, a felicidade e a liberdade ainda são sonhos: a luta pelo direito das mulheres, portanto, deve continuar para que um dia, finalmente, possa ser escrita a palavra “LIBERDADE” com letras maiúsculas. Somente livre é capaz de ser feliz.

NOTAS:

* Este texto foi parcialmente apresentado no *IV Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, em Ouro Preto, em 09 de novembro de 2010.

1 A entrevista foi realizada em duas etapas, sendo a primeira na Praia (Ilha de Santiago, Cabo Verde), no dia 9 de dezembro de 2009, e a segunda no Mindelo (Ilha de São Vicente, Cabo Verde), no dia 14 de dezembro de 2009. O roteiro foi elaborado por Cláudia Maria Fernandes Corrêa e Érica Antunes Pereira (esta, com estadia custeada pela FAPESP – bolsa de Doutorado), com supervisão da Professora Doutora Simone Caputo Gomes, coordenadora do Grupo de Estudos Cabo-verdianos de Literatura e Cultura CNPq/USP. O material está em fase de preparação para publicação.

2 Ver ROCHA-COUTINHO e a maternidade como programa político, 1994, pp. 27-28.

3 Do francês, *squisse*, delineamento, esboço, primeiros traços de um desenho.

4 A referência ao “Porto Grande” nos remete ao porto homônimo, situado na cidade natal de Vera Duarte, Mindelo, na Ilha de São Vicente, em Cabo Verde.

5 “Manhana” é uma palavra originária do *mirandês* – segunda língua oficial de Portugal, falada ao norte do país, em Trás-os-Montes, na região de Miranda do Douro – e significa “amanhã”, quer como advérbio, quer como substantivo.

6 Esta interpretação do Monte Cara, visto a partir do Porto Grande, na baía do Mindelo, como uma mulher de pedra é corrente em Cabo Verde.

7 Cremos, aqui, ser mais adequado utilizar “ao encontro”, expressão que significa “em busca de” ou “em favor de”, pois que “de encontro” quer dizer “no sentido oposto a”, “em contradição com” ou “contra”, o que definitivamente não corresponde ao objetivo do sujeito poético.

8 Esconde-esconde: brincadeira infantil em que a maioria dos participantes se esconde enquanto um fica com os olhos tapados, contando até certo número, para então procurar os demais.

9 Referência ao Monte Cara, visto a partir do Mindelo, na Ilha de São Vicente, em Cabo Verde.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad: Myriam Ávila, Eliana Reis, Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

CARVALHO, Alberto. Estudo. In: LOPES, Baltasar. *Escritos filológicos e outros ensaios*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2010.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. “Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica das diferenças”. In: *Estudos feministas*. Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ, Ano 2, vol 2, 2. semestre 1994, pp. 373-382.

_____. “Hermenêutica do cotidiano na historiografia contemporânea”. In: *Projeto História*, n. 17. São Paulo: PUC, 1998, pp. 223-258.

DUARTE, Vera. *Amanhã amadrugada*. 2. ed. Praia: IBNL, 2008.

FERREIRA, Ondina. Prefácio. In: DUARTE, Vera. *Amanhã amadrugada*. 2. ed. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008, pp. 7-18.

GOMES, Simone Caputo. *Cabo Verde: Literatura em chão de cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial; UNEMAT; Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Tradução de Roland Corbesier, Mariza Pinto Coelho. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1989.

PADILHA, Laura Cavalcante. “A encenação do corpo por três poetisas africanas”. In: _____. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002, pp. 187-204.

PAZ, Octavio. *Um mais além erótico: Sade*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1999.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por detrás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp.11-28.

SEPÚLVEDA, Maria do Carmo. “Vera Duarte: uma poesia multifacetada no espelho cabo-verdiano”. In: _____ e SALGADO, M.Teresa. *África & Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000, pp. 329-347.

Texto enviado em 01 de abril de 2011 e aprovado em 31 de maio de 2011.

**A JORNADA DO HERÓI
EM DOIS POEMAS DE RUY DUARTE DE CARVALHO¹**

**THE JOURNEY OF THE HERO
IN TWO POEMS BY RUY DUARTE DE CARVALHO**

Claudia Fabiana de Oliveira Cardoso
UNIABEU – Centro Universitário

RESUMO:

Leitura comparada de "Noção geográfica: poema para cinco vozes e coro" e "Extracção nyaneka: das decisões da idade II: noção doméstica (também para vozes e coro)", de Ruy Duarte de Carvalho. Entre geografias e idades, a jornada do herói como (auto)descoberta/ percurso da nação angolana.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia angolana; herói; identidade; experiência

ABSTRACT:

Comparative reading of Ruy Duarte de Carvalho's "Noção geográfica: poema para cinco vozes e coro" and "Extracção nyaneka: das decisões da idade II: noção doméstica (também para vozes e coro)". Between geographies and ages, the journey of the hero as (self)discovery / route of the Angolan nation.

KEYWORDS: Angolan poetry; hero; identity; experienc.

(...) talvez porque toda literatura tenha talvez que abrir-se sempre ao que há para além, à aventura e ao mundo e porque escrever é sempre partir...
(CARVALHO, 2008, p. 121)

Introdução

A reunião da produção poética de Ruy Duarte de Carvalho, desde *Chão de oferta* (1972) a *Observação direta* (2000b), na obra *Lavra* (2005a), reforça a leitura da “militância pela terra” ou da “educação pela terra” feita, respectivamente, por críticos como Cláudia Márcia Rocha (2000) e Rita Chaves (2007), mas também confirma o trabalho de depuração estética realizado pelo autor. Os livros, organizados não apenas cronologicamente, mas revistos em seus aspectos principalmente semânticos, formam um conjunto de experiências de geografias e de idades. Em *Das decisões da idade*, por exemplo, além de modificar o título original – *A decisão da idade* (1976) –, o poeta reorganiza textos e poemas, como fez com os materiais de expressão oral que manuseou. Na introdução ao livro, afirma: “À vaga geografia das ausências imponho uma paisagem/ reassumida, renovada de ardor e nitidez amável” (CARVALHO, 2005a,

p. 57). Na sequência, nos apresenta poemas que problematizam o tempo e o espaço, com destaque para as paisagens do sul angolano, versadas desde o seu primeiro livro. A última estrofe do poema “Estas baías” aponta as direções:

O que há aqui
é ter-se a justa percepção do espaço
e as importantes coisas que o sustêm:
o exacto norte que o temor encerra;
a votiva escravidão que o mar inspira;
o leste e o som remoto de uma extinta glória;
o sul magnético
e a festa que anuncia.

(CARVALHO, 2005, p. 59)

O sul, portanto, é o lugar do magnetismo, das experiências totalizantes e simbólicas que se quer reassumir e renovar. As noções geográficas propostas a seguir se depreenderão daí: um universo mítico da idade do homem, um sul pastoril de vozes múltiplas, que viajam e constroem caminhos.

Ruy Duarte de Carvalho investigou, sobretudo, sociedades pastoris e agropastoris do sudoeste de Angola e do noroeste da Namíbia. Escritor multifacetado, publicou, além dos livros de poesia reunidos em *Lavra*, ensaios, ficções e narrativas. Na ficção, *Como se o mundo não tivesse leste* (1977) é seu livro de estreia, e a última obra, *A terceira metade* (2009), junto com *Os papéis do Inglês* (2000c) e *As paisagens propícias* (2005b), encerra a trilogia intitulada “Os filhos de Próspero”. Além disso, produziu inúmeros filmes sobre os povos do sul de Angola. Sua literatura é de viagem, e as paisagens visitadas, reconhecidas e reescritas pelo escritor, as linhas intertextuais com inúmeras obras, de diversas áreas do conhecimento – Antropologia, História, Literatura, Sociologia – e, principalmente, as pesquisas particulares do autor para um trabalho de produção científica e de elaboração de uma estética literária apurada, revelam-nos um projeto literário que abre caminhos do particular para o global, escrita de fronteiras que se alargam, na medida mesma do encontro das vozes. Porque os pastores também estão em toda parte. Porque a lavra é do homem.

Mas se, nas narrativas de Ruy Duarte de Carvalho, as extensas descrições do sul angolano parecem mapear com maior nitidez as noções geográficas e culturais que queremos discutir, sua produção poética explora o deserto silencioso da página em branco, na tentativa de acrescentar, pela palavra eleita, novas experiências de sentido para a aventura humana. Em entrevista concedida a José Eduardo Agualusa, o escritor

reafirma a ideia de que a poesia é exatamente “aquilo que não pode ser dito nem com mais nem com menos palavras. É eleger a forma única para dar notícia de uma experiência única”(AGUALUSA, 1996, p. 48).

Não é à toa que sua poesia reunida intitula-se *Lavra*. Em primeiro lugar, o ato de lavrar, cultivar a terra, é um ato simbolicamente sagrado, pois estabelece uma ligação transcendente do homem com a terra e o céu. Preparar o solo, plantar e colher compõem um ciclo de fertilidade, de gestação do alimento do corpo e, por consequência, do espírito. O ato de escrever, por sua vez, pode ser comparado à lavra, na medida em que, ao selecionar as palavras que irão compor o poema, preparando assim o solo da folha em branco, os poetas ensinam colher imagens plurissignificativas, capazes de reconfigurar a realidade. A poesia é, sobretudo, tempo, que se renova a cada ciclo e faz germinar novas ideias e percepções, como em qualquer lavoura.

Na *Lavra* de Ruy Duarte, encontramos uma poética permeada também pela “lavra alheia”, textos orais de diferentes autorias populares. A escrita do poeta nasce de uma reescrita, de uma releitura da língua materna, em que se cruzam aspectos da tradição oral do sul angolano. Pensa a língua portuguesa neste espaço africano, apreendendo-a de uma perspectiva outra, em um entrelugar que desliza “entre voz e letra”². E, ao articular literariamente o registro oral, cuida da memória dos muitos grupos identitários angolanos. A respeito do seu trabalho com a lavra alheia, diz, no artigo “Travessias da oralidade”:

Tenho cruzado as memórias dos grupos, e tenho-as cruzado com a minha, enquanto elas mesmas se cruzam entre si e é daí que se urdirá uma expressão angolana de que todos nós, institucionalmente Angolanos, tanto precisamos para podermos pensar e para nos podermos pensar a nós mesmos (CARVALHO, 2008, p. 63).

A poética de Ruy Duarte de Carvalho se apresenta, assim, como um discurso em ascensão, em que o poeta gradativamente incorpora e ressignifica elementos simbólicos do universo angolano, encenando manifestações do cotidiano, histórias do próprio sujeito e da linguagem, com o objetivo de constituir uma memória coletiva do grupo. Com consciência histórica, a obra do poeta reflete sobre inúmeras experiências de sentido, enquanto construção e valorização de uma identidade “em curso”, em constante processo de transformação, lembrando a expressão de Boaventura de Sousa Santos (2000, p.135).

Neste trabalho, propomos uma leitura de dois poemas que dialogam entre si: “Noção geográfica: poema para cinco vozes e coro”, publicado em *A decisão da idade* (1976), e “Extracção nyaneka: das decisões da idade II: noção doméstica (também para vozes e coro)”, publicado na obra *Observação direta*(2000b), que em *Lavra* tem seu título estendido para *Da lavra alheia II (Observação direta)*. As principais questões que nos orientam são: quem é o herói de que falam os poemas? Como o herói constrói sua jornada de (auto) descoberta? É uma jornada para além da “noção geográfica”?

Das noções geográficas e das noções domésticas

A saga do herói é a aventura de estar vivo.

(CAMPBELL, 1990, p. 173)

O poema “Noção geográfica” traz uma mistura de gêneros, com o lírico em combinação com o mito, o épico e o trágico. Apresenta uma estrutura de preposição, com voz em *off*; primeira proposta para uma noção geográfica, com um solo do pastor; noção geográfica: proposta para quatro vozes e coro, com falas e canções do herói, do rei, da mulher, do sacerdote, acompanhadas pelo coro; e remate, intitulado *A decisão da idade*, com vozes do herói e de coros.

Para Joseph Campbell, pesquisador nos campos da mitologia e da religião comparada, na obra *O herói de mil faces* (1999), o percurso padrão da aventura mitológica do herói pode ser representado pela fórmula dos rituais de passagem: separação, iniciação e retorno. Para ele,

um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes. (CAMPBELL, 1999, p. 36)

No caso do poema de Ruy Duarte, podemos dizer que a proposição inicial coloca o sujeito no limiar de sua jornada. A voz em *off* anuncia:

Abalarei em busca da fogueira um
halo um fogo a labareda que me diga vivo corpo
capaz de emparceirar com corpos e comungar
conforto
a céu aberto
Confundirei o meu calor ao de braseiros e

a minha cor aos campos de setembro o respirar que
valho à direcção do vento o cheiro que transpiro ao
da farinha crua

(CARVALHO, 2005a, p. 66)

Em primeiro lugar, consideremos a voz *off*, que se mostra fora do jogo de cena entre os personagens, inclusive com a estratégia dos versos alinhados à direita da página. Essa voz lírica pode ser reconhecida como a de um homem simples ou a do próprio herói que apresenta uma síntese da sua viagem iniciática. A começar, pela procura do fogo sagrado, que nos revela aproximações com heróis como Prometeu. No mito grego, o titã rouba o fogo de Zeus para dar aos homens, pagando alto preço por isso, pois o fogo sagrado deu à humanidade força e proteção. Todas as mitologias, de uma maneira ou de outra, reverenciam o fogo. Na tradição hindu, por exemplo, o deus Shiva está associado ao fogo, pois representa a transformação. No Brasil, lembremos a crença no boitatá, uma cobra de fogo protetora da natureza, que persegue quem a desrespeita. Ou ainda os orixás Ogum e Xangô que, na mitologia yorubá, são divindades do fogo.

São inúmeras as representações do elemento, sejam do fogo do sacrifício, do fogo da defesa ou do fogo do lar. No caso do sujeito poético, o contexto africano sugere uma partida em busca do fogo vital, pois é ele que faz o homem e contribui para as noções de troca e de interdependência: “que me diga vivo corpo/ capaz de emparceirar com corpos e comungar conforto/ a céu aberto” (CARVALHO, 2005, p. 66). Vale destacar também que o homem está de partida, pronto a enfrentar uma sinuosa travessia em busca de sentidos. Segundo Gaston Bachelard, “o fogo sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além” (BACHELARD, 1999, p. 25). É assim que, nos últimos versos da preposição:

Um corpo se desfaz e um corpo se anuncia

Intacta a soberana percepção da herança
não a de alfaias ou de espaço dado porém a graça
antiga de entender as fontes e a voz excessiva
de quem governa a sede e predispõe à glória

Sabei-vos vivos entre a morte e a
vida
Não se enriquece a morte em nossa queda antes a
vida
assim de nós se anima

Em nós se guarda a força e mais
nos serve a da remota glória que a da recente raiva

Sejamos nus e gratos e serenos na
força herdada imperecível nome

(CARVALHO, 2005a, pp. 67-68)

O poema, desdobrado pelas inúmeras vozes e pelo coro teatral, com a presença de “Sagradas cadências canções de louvor” (CARVALHO, 2005a, p. 83), foi produzido em 1974³, período de consciência angolana de uma independência iminente. Os versos tratam de um homem heroico a descobrir sua terra e as fronteiras com outros espaços, em busca de uma identidade possível. No começo da aventura, o herói poderia encontrar grandes dificuldades, ter que derrotar presenças sombrias, enfrentar batalhas, mas, ao que tudo indica, se, no período da guerra colonial, os confrontos foram violentos, a partir de então, a passagem não seria guardada por monstros e dragões, mas pela própria geografia africana, pelas pessoas e pelos tesouros da região a serem redescobertos.

Daí se explica a primeira proposta para uma noção geográfica ser ecoada com um solo do pastor. Conhecedor das direções e dos territórios, diz:

Sou testemunho da noção geográfica
que identifica as quatro direções
do sol às muitas mais que o homem tem.
Sou mensageiro das identidades
de que se forja a fala do silêncio.
Habitó um continente e a comunhão prevista
além dos horizontes por transpor.
Renovo-me em saber, olhando o sol
acesa a cor para além destas fronteiras.

(CARVALHO, 2005a, p. 68)

O geógrafo Carlos Hissa lembra que “a tradição do olhar povoa os pensamentos de uma disciplina construída e desenvolvida segundo tais princípios: o domínio da ciência geográfica é delimitado por tudo o que é visível” (HISSA, 2006, p. 183). Contudo, as imagens, ainda para Hissa, “são processadas através das experiências cotidianas desenvolvidas ao longo da história, a partir de vários olhares que ultrapassam o exclusivamente “visual” (*idem*, p. 187).

Assim, as noções geográficas apresentadas no poema não se caracterizam apenas por espaços bem definidos e caracterizados. Elas assumirão também uma

dimensão simbólica. O herói inicia uma jornada em direção a um mundo de forças desconhecidas e, ao mesmo tempo, estranhamente íntimas, algumas das quais podem ameaçá-lo fortemente, ao passo que outras lhe oferecem ajuda, como faz o pastor, ao apresentar seu saber geográfico, saber da terra, de valores culturais próprios.

Mais à frente, quatro outras vozes se manifestam e dramatizam uma breve história épica da geografia angolana, mas que bem poderia ser de inúmeros outros territórios: o herói, o rei, a mulher e o sacerdote (ou feiticeiro, na primeira edição) representam as mais significativas instâncias da sociedade.

No percurso de iniciação do herói, a viagem é pelo continente africano e a “noção geográfica”, apreendida pelo sujeito, é orientada pela experiência, no sentido de uma percepção “interna”, subjetiva, e, ao mesmo tempo, de um sentido “externo”, de observação da própria natureza. No início das suas duas primeiras falas, o herói declara:

Um pouco mais ao norte é já manhã.
Circulo a plataforma das viagens
em que descubro as águas de um salgado oriente.
Meu sangue e o continente escorrem juntos
da Ponta Albina às ilhas deste mar.
(...)

Meu sangue e o continente escorrem juntos
da ponte-cais de Argel ao cabo das Agulhas
vertical perfuração das latitudes
percutir de tensões continentais.

(CARVALHO, 2005a, pp. 72-73)

O continente, cartografado poeticamente de norte a sul, nos faz pensar que a geografia, de alguma forma, sistematiza tanto uma experiência no plano do espaço como uma revisão crítica da história. Conforme acrescenta Milton Santos, “a História não se escreve fora do espaço e não há sociedade a-espacial. O espaço, ele mesmo, é social” (SANTOS, 1979, p. 10). É assim que o herói problematiza tempo e espaço, fazendo um balanço histórico das veredas percorridas, em um processo de renovação do corpo individual e coletivo:

Este é o mar
a revestir-se de uma nova face
trazendo a novidade de outros mundos
e a distância de pátrias roubadas de outras pátrias
nas rotas consagradas de indizível perca.

E este é o continente

um corpo indesmentível de acidentes
o chão que permanece das batalhas
a terra exposta para além das chagas
o ventre a renovar-se em gerações
que erguidas da derrota
inventarão para a noite um hímen de estrelas
e para o sol a masculina brasa do vigor
e para as águas a função sagrada
de transmutar as mãos em cereal.
E para o povo um firmamento anímico
que lhe devolva e expanda a juventude.

(CARVALHO, 2005a, pp. 74-75)

Ao final do poema, diferente do modelo clássico tradicional, em que o coro representa a coletividade dos cidadãos e o herói trágico os valores aristocráticos e individualistas, o herói, em companhia do coro, convoca as vozes da luta, da memória e do futuro vitorioso, pluralizando-se: “Há uma voz de heróis que a idade gera/ para atear no peito as decisões da idade” (CARVALHO, 2005a, p. 98).

Porém, nos chama atenção a resposta dada ao herói 25 anos depois de sua fala. Utilizando fontes nyaneka, em *Observação direta*, obra publicada em 2000, no poema “extracção nyaneka: das decisões da idade: II: noção doméstica (também para vozes e coro)” (CARVALHO, 2000b, p. 13), outras noções são apresentadas. Agora elas são “domésticas” e as vozes dramatizadas são: a do amigo que acolhe o herói (25 anos depois), a das mães, a dos pais, e a dos pais das mães.

Segundo Campbell, o trabalho final na jornada do herói é o do retorno. Se as forças abençoaram o herói, ele retorna sob sua proteção, é um emissário. Se não for esse o caso, ele pode empreender uma fuga e ser perseguido. De qualquer maneira, o herói ressurgue do tempo da “guerra”, do tempo das dificuldades, e o que ele traz consigo pode restaurar o equilíbrio das coisas, pois sua jornada é, antes de mais nada, de (auto)descoberta.

Ora, no caso do herói africano representado nos poemas de Ruy Duarte, a viagem parece não ter acabado, porque há muito que conhecer no cotidiano doméstico. A primeira voz em destaque é a do amigo. Os provérbios ensinam e, ao mesmo tempo, fazem um balanço da história não só de Angola, mas do próprio homem:

1.
saltaste a cerca porquê?
quem trepa não bate as palmas...

1.1
é mesmo culpa ou é só fama

de quem não cuidou maldades?

*

prometeram-lhe a abelha
e levaram-te à vespa?

a coxa é que era comprida
ou o pano é que era curto?

(CARVALHO, 2005a, p. 317)

As noções domésticas recolhidas traduzem, enfim, a necessidade de renovação da palavra. Esta é, possivelmente, a última e mais difícil tarefa do herói: refazer o ciclo.

Conclusão

Na poética de Ruy Duarte de Carvalho, a linguagem é retomada como espaço de recuperação do sujeito histórico e social e as vozes líricas colocadas em cena seduzem pela palavra, manifestando inúmeras experiências.

Sobre o termo “experiência”, lembremos Walter Benjamin (BENJAMIN, 1994, pp.197-221), para quem as ações da experiência estão desaparecendo no mundo moderno. No célebre ensaio sobre “O narrador”, mostra a oscilação entre um mundo desprovido de sentido e a necessidade de construirmos um sentido para esse mundo fragmentário através da linguagem. Dessa forma, podemos pensar o processo de revisitação de fontes orais realizado por Ruy Duarte como a doação de uma experiência. Através da referência dialógica, constituída pelo mundo do texto e pelo mundo do ouvinte ou do leitor, a poesia nos aponta sua capacidade de trocar experiências.

São as experiências do/ sobre o mundo, as histórias do sujeito e da própria linguagem encenadas nos poemas que permitirão ao poeta constituir uma memória humana necessária. Através da palavra, apresenta-nos novas perspectivas de olhar a nação, o sujeito e o fazer poético. Em um trabalho de mediação criadora, reflete sobre o ser e o estar no mundo, em um ato de consciência histórica e, efetivamente, no caso angolano, de construção de uma identidade cultural.

Desse modo, a jornada do herói é cíclica, e a experiência da realidade expõe o sujeito a inúmeras provas. Na travessia iniciática, sempre “um corpo se desfaz e um corpo se anuncia” (CARVALHO, 2005a, pp. 67-68).

NOTAS:

¹ Este trabalho foi apresentado no VII Seminário de Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal e África, NEPA, UFF, em novembro de 2010.

² No estudo *Entre voz e letra – o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX* (1995), Laura Cavalcante Padilha destaca a tensão existente entre a voz e a letra na produção literária angolana dos anos 50 aos 80, em que “as antigas marcas da oralidade buscarão tecer-se à da letra literária, construindo-se o fecundo *entrelugar da voz e da letra*” (p. 163).

³ Indicação do autor ao final do poema: “Fazenda Cahombo, Cacuso, Malange, 25 de outubro de 1974.” (CARVALHO, 2005a, p. 101)

REFERÊNCIAS:

AGUALUSA, José Eduardo. “O nómado no deserto. Entrevista com Ruy Duarte de Carvalho”. In: *Revista Ler – livros e leitores*. N. 35. Lisboa, primavera de 1996. pp.48-51.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Coleção Obras Escolhidas, v. 1).

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Org. Betty Sue Flowers; trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Pallas Athena, 1990.

_____. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1995.

CARVALHO, Ruy Duarte de. *Chão de oferta*. Luanda: Culturang, 1972.

_____. *A decisão da idade*. Lisboa: Sá da Costa, 1976.

_____. *Como se o mundo não tivesse leste*. Luanda: UEA, 1977.

_____. *Vou lá visitar pastores*. Rio de Janeiro: Griphus, 2000a.

_____. *Observação directa*. Lisboa: Edições Cotovia, 2000b.

_____. *Os papéis do inglês*. Lisboa: Edições Cotovia, 2000c.

_____. *Lavra: poesia reunida 1970-2000*. Lisboa: Cotovia, 2005a.

_____. *As paisagens propícias*. Lisboa: Cotovia, 2005b.

_____. *A câmara, a escrita e a coisa dita... fitas, textos e palestras*. Lisboa: Edições Cotovia, 2008.

_____. *A terceira metade*. Lisboa: Cotovia, 2009.

CHAVES, Rita. “Ruy Duarte de Carvalho: a educação pela terra”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia; VECCHIA, Rejane (org.). *A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda: Nzila, 2007, pp. 109-116.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói, RJ: EdUFF, 1995.

ROCHA, Cláudia Márcia. Ruy Duarte de Carvalho: a construção do texto e de (muitos) percursos. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo e SALGADO, Maria Teresa (org.). *África & Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000, pp. 321-328.

SANTOS, Milton. *Espaço e sociedade. Ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1979.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1996.

Texto recebido em 12 de maio de 2011 e aprovado em 04 de junho de 2011.

**“O TEMPO DO CANTO”:
DESEJOS E MEMÓRIAS NA POESIA MOÇAMBICANA PÓS-80**

**“THE TIME OF CANTO”:
DESIRES AND MEMORIES IN THE POST 80’S MOZAMBICAN POETRY**

Cíntia Machado de Campos Almeida

Doutoranda em literaturas africanas– FL/UFRJ

Bolsista/CNPq

RESUMO:

A poesia de Luís Carlos Patraquim em seu livro de estreia – *Monção*, publicado em 1980 - como metonímia das novas vertentes poéticas despontadas após a independência de Moçambique. A retomada da subjetividade lírica no cenário literário desse país a partir de 1980. A evocação e a reflexão acerca de memórias históricas, culturais e sociais.

PALAVRAS-CHAVE: poesia, Moçambique, memórias, desejos, resistência

ABSTRACT:

The poetry of Luís Carlos Patraquim in his debut book – Monção, published in 1980 – as metonymy of the new poetical tendencies that arose after Mozambique’s independence. The resumption of the lyrical subjectivity in the literary scene of that country since 1980. The evocation and the meditation on historical, cultural and social memories.

KEYWORDS: Poetry; Mozambique; memories; desires; resistance.

No novo tempo, apesar dos perigos
Da força mais bruta, da noite que assusta, estamos na luta
Pra sobreviver, pra sobreviver, pra sobreviver
Pra que nossa esperança seja mais que a vingança
Seja sempre um caminho que se deixa de herança

(Ivan Lins e Victor Martins, “Novo tempo”, *Novo tempo*, 1980)

Depois de Junho

A independência em Moçambique, proclamada em 25 de junho de 1975, embora tenha significado a ultrapassagem da condição oficial de “colônia lusitana”, não resultou, de fato, na abertura de uma era histórica, social e economicamente estável para o país. As utopias fomentadas pelo desejo de emancipação política dobraram-se frente à guerra de desestabilização, iniciada em 1976.

É certo afirmar que, àquela altura dos acontecimentos, a poesia lírica moçambicana já não figurava tal qual uma novata em cenário de estreia. No entanto, é preciso reconhecer que foi a partir do período pós-independência, em meio ao contexto

social marcado pelo desencanto, que tomou impulso uma expressão artística assinalada pelo lirismo existencial.

A voz poética entoada por coletivos ecos, em luta persistente contra a metrópole, consistiu, por muitos anos, no veículo de protestos e denúncias, caracterizando uma fase conhecida por “literatura de combate”. Entretanto, tal perspectiva mudaria depois de junho de 75. A mesma voz, especificamente a partir de 1980, recorreu aos meandros mais íntimos que a palavra poética poderia dar a conhecer. Era urgente tentar reverter os efeitos da desesperança. Nascia, assim, o que Francisco Noa, em *A escrita infinita* (1998), chamou de “a nova poesia moçambicana”.

O que antes significou o desejo pela instituição dos direitos nacionais, neste novo instante literário fez dos direitos individuais a sua bandeira definitiva. É importante ressaltar que migrar ao eu não submeteu o sujeito poético às rédeas da subjetividade. Ao contrário; ao invés de enclausurá-lo nele mesmo, permitiu-o ir além de si próprio, num jogo de experimentações poéticas embriagado de lirismo existencial. Afinal, não mais se deveria adiar o verso capaz de enaltecer a vida, acreditar no amor, extravasar emoções, desbravar o espaço onírico, apostar nos afetos, promover a metapoesia como veículo de reflexão da escrita e, enfim, ressignificar a palavra esperança.

Nessa ebulição literária, dentre tantos nomes que deixaram – e ainda deixam – um rastro indelével na história da literatura moçambicana, evocamos o de Luís Carlos Patraquim, cuja produção poética de estreia nos servirá de metonímia aos novos caminhos trilhados pela poesia africana em Língua Portuguesa a partir da década de 80.

“Com palavras faço a voz e o vento”¹: *Monção* e a reinvenção dos caminhos poéticos

Na quarta capa de *Monção*, obra que fez despontar o nome de Luís Carlos Patraquim na cena literária moçambicana, lemos que se trata de um “livro de começo”. Todavia, em vista da aragem eufórica que soprava em direção a Moçambique, retificamos: mais que isso, *Monção* foi um livro para reinventar caminhos.

Já no título, a mesma ideia nos é sugerida: monções são ventos oriundos da Ásia, favoráveis às navegações, que bafejam do mar para o continente e apontam para uma transição climática. De velas abertas, à espera do sopro certo, eis um livro-nau que,

impulsionado pelos ventos alvissareiros, anunciou a chegada de uma nova fase da poesia moçambicana ao aportar em 1980.

Em *Monção*, uma espécie de nota de abertura – de responsabilidade não do autor, mas dos editores – recepciona-nos a fim de conosco compartilhar a compensadora sensação de os livros poderem ser, enfim, “editados em liberdade”:

Consequência da luta de libertação que conduziu à independência do País os poetas e prosadores de Moçambique podem agora ser editados em liberdade. Esta coleção é a afirmação duma cultura que o poder opressor não pôde destruir, pois não se pode manter indefinidamente silenciada a voz de um Povo. (PATRAQUIM, 1980, s/ p.)

Era bem-vindo “o tempo do canto”, de modo a simbolizar a tão aguardada liberdade de criação estética. E para comemorar essa conquista, tomou a reflexão metapoética como um de seus eixos temáticos.

O verso, matéria agora passível de ser dotado de leveza, permitiu-se alçar voos em plena imensidão da escrita. A única incerteza a que se lançou o sujeito lírico foi a de não saber “se é canto ou ave” o que se expressava (PATRAQUIM, 1980, p. 15). Em *Seis propostas para o próximo milênio*, Calvino apontou a leveza como um dos valores a serem preservados pela literatura:

O peso da vida [...] está em toda forma de opressão. [...] Cada vez que o reino humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que eu devia voar para outro espaço. [...] Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. (CALVINO, 1995, p. 19)

De modo a promover o alívio do peso terrestre e a consequente descompressão histórica, Calvino defendeu o encontro da Literatura com a leveza, o que significaria uma potente “reação ao peso do viver” (CALVINO, 1995, p. 39). Era necessário afrouxar “os laços com que a morte fez residência no chão”, como bem nos disse Mia Couto no prefácio intitulado “Escrevoar”, de *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*, de Eduardo White (1992, p. 9).

A fim de empreender “a descoberta (...) de mais sol”, o poeta propaga as mensagens trazidas por suas monções poéticas repletas de imagens otimistas e eróticas, na medida em que não deseja menos do que experimentar “o sorriso de ser mundo”.
Afinal

nosso é o tempo do canto

conquistado a sangue
e terra

sobre o vibrato dos dias
alguma voz
são todas as vozes

este rosto etéreo a meu lado
e musgo nas marés do corpo
o sorriso de ser mundo
a noite nua
fremente

nosso é o tempo do canto
sobre o lugar
na descoberta palmo a palmo
de mais sol

o tempo amante
a voz da amada
o escrutínio deste sexo
fundo com palavras

(PATRAQUIM, 1980, p. 33)

É o próprio poeta quem dita em seu “Auto-retrato”, publicado em *Sonha mamana África*, que “(...) sempre o amor da terra, das pessoas e dos animais” constituem os motores de sua poesia. (cf. MEDINA, 1987, p. 76). Em *Monção*, Patraquim dedica-se a tudo o que é essencialmente erótico: almeja voltar suas retinas líricas ao canto do ser, ao canto da vida, como lemos em “Saga para ode”:

(...)
é preciso inventar-te porque existes
enquanto os deuses adormecem nas páginas dos livros
e o real é a infinita medida do canto
como acender as luzes ao meio-dia
e no mais sol das pétalas abertas
verter a seiva a singrar na terra

é preciso, meu amor, percorrer o tempo que nos deram
suspensos onde estamos nas pálpebras do verão

(PATRAQUIM, 1980, p. 56)

Do erotismo aflorado, que sintetiza um grande elogio a tudo o que pulsa, inclusive a terra, eclode a figura da mulher dotada de contornos paisagísticos, na mesma medida em que a paisagem moçambicana assume contornos fêmeos. Patraquim se lança ao propósito poético de instaurar novas paisagens, assinaladas pela liberdade e acentuadas pela dinâmica da voluptuosidade. O poeta se lança a delinear cartografias próprias, únicas, propícias, principalmente, à fruição dos desejos:

afasto as cortinas da tarde
porque te desejo inteira
no poema

e passas de capulana
teu corpo como as dunas
plantadas de casuarinas
rumorejando perto

a fúria das ondas
caindo brandas
no meu gesto

(PATRAQUIM, 1980, p. 38)

“Noções de Geografia”

a sul
implanto uma cartografia sem limites
traço e compasso
depois da madrugada

de ti
um rosto iridescente
alastra o vôo claro
das mãos

a sul
descobrimos vozes abertas
sem oclusão
e mastigamos água

(*idem*, p. 46)

Observemos que a poesia nos conduz por espaços cuja terra encontra-se totalmente conjugada ao ser, estabelecendo uma relação simbiótica entre *habitat* e habitante. É igualmente notável que a simbiose instituída entre o ser e a terra na poesia patraquiniana recebe uma especificidade feminina. Devido a inúmeras aproximações simbólicas, mulher e terra constituem instâncias assiduamente em interseção em sua poesia.

O fascínio de Patraquim pela vida é, definitivamente, a chave de leitura para adentrarmos nos versos de *Monção*. A vida é de tal forma enaltecida que o poeta promove, inclusive, a fruição da própria escrita, concedendo vez ao “sexo fundo com palavras” e voz à “palavra nua”. Se para Georges Bataille a expressão erótica excede a condição de mero apelo de prazer aos sentidos, o poeta funda o “idioma do corpo” à luz do conceito batailliano, para quem a palavra, uma vez potencializada com uma carga erótica, é capaz de colocar o ser em questão (BATAILLE, 1987, p. 27).

Ó minha palavra nua
idioma do teu corpo

aqui fundo a raiz
e o espaço
neste ciciado cio
teu monte azeviche
aberto às manhãs
cacimbadas a nervo!

(PATRAQUIM, 1980, p. 52)

Seus poemas nos levam ao encontro de imagens em que o sensual e o sensorial atuam juntos de modo a reverter os rastros deixados por *Thanatos* durante os anos da guerra. Dentre todos os motivos pelos quais Patraquim deixa seu nome registrado na história da literatura moçambicana, apontamos o erotismo como um de seus eixos temáticos mais representativos, visto que para Bataille podemos qualificar como erótica toda “aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 1987, p. 11).

Não só dos desejos pretendeu se constituir o tempo do canto. Para desejar é necessário saber o que se quer e, principalmente, o que não se quer. Daí a essencial necessidade de lembrar. *Monção* constitui uma obra alicerçada em dois dos pilares fundamentais que também edificam a nova poesia moçambicana: o querer e o ser. Paralela aos desejos, eclode a memória como outro patamar temático das poesias desse livro.

No poema “Metamorfose”, dedicado ao poeta José Craveirinha, imagens indeléveis de um passado exalam pelos poros dos versos e se contrastam às expectativas para com o tempo do canto:

quando o medo puxava lustro à cidade
eu era pequeno
vê lá que nem casaco tinha
nem sentido do mundo grave
ou lido Carlos Drummond de Andrade

os jacarandás explodiam na alegria secreta de serem vagens
e flores vermelhas
e nem lustro de cera havia
para que o soubesse
na madeira da infância
sobre a casa
a Mãe não era ainda mulher
e depois ficou Mãe
e a mulher é que é a vagem e a terra
então percebi a cor
e a metáfora

mas agora morto Adamastor
tu viste-lhe o escorbuto e cantaste a madrugada
das mambas cuspideiras nos trilhos do mato
falemos dos casacos e do medo
tamborilando o som e a fala sobre as planícies verdes
e as espigas de bronze
as rótulas já não tremulam não e a sete de Março
chama-se Junho desde um dia de há muito com meia dúzia
de satanhocos moçambicanos todos poetas gizando
a natureza e o chão no parnaso das balas
falemos da madrugada e ao entardecer
porque a monção chegou
e o último insone povoa a noite de pensamentos grávidos
num silêncio de rãs a tisana do desejo

enquanto os tocadores de viola
com que latas de rícino e amendoim
percutem outros tendões de memória
e concreta
a música é o brinquedo
a roda
e o sonho
das crianças que olham os casacos e riem
na despudorada inocência deste clarão matinal
que tu
clandestinamente plantaste

AOS GRITOS
(PATRAQUIM, 1980, p. 27)

O poema se divide em dois movimentos que são marcados pela instância temporal: o antes e o agora. Ao iniciarmos a leitura, regressamos a um outrora “quando o medo puxava lustro à cidade”, tempo em que “os jacarandás explodiam na alegria secreta de serem vagens / e flores vermelhas” e “a Mãe não era ainda mulher” (PATRAQUIM, 1980, p. 27). Somos conduzidos ao encontro de um poeta menino “que nem casaco tinha / nem sentimento do mundo grave / ou lido Carlos Drummond de Andrade” (*ibidem*).

Na terceira estrofe, a metamorfose anunciada pela mensagem poética também se estende ao corpo do poema: “(...) mas agora morto Adamastor / tu viste-lhe o escorbuto e cantaste a madrugada das *mambas* cuspideiras nos trilhos do mato” (*ibidem*). O verso iniciado com a conjunção adversativa promove uma completa mudança de perspectiva. O tempo da infância, evocado pelas duas primeiras estrofes, testemunhou uma época nada fácil para o sujeito e para o país, marcada por escassez, medo e inocência. Porém, o desconcerto do mundo presente introduzido pela conjunção adversativa anuncia o início de uma era também adversativa. “(...) porque a monção

chegou (...)” (PATRAQUIM, 1980, p. 27), é tempo de inadiáveis metamorfoses humanas e, acima de tudo, metamorfoses moçambicanas.

Evocadas pela poesia, memórias históricas e sociais se deixam acompanhar por uma instância crítica. A lucidez emanada desse lirismo não se admite à margem do referencial histórico. Enfim, o mesmo eu, outrora relegado a segundo plano nos anos em que a palavra poética privilegiava o nós, foi readmitido à cena do real.

“Metamorfose” representa um exemplo mais que oportuno de que o teor subjetivo da poesia de Patraquim não significa um enclausuramento em si mesmo. Em seus versos, o eu não quer estar em solidão: está “impregnado de povo”, como observou Cremilda Medina em *Sonha mamana África* (MEDINA, 1987, p. 69). As monções da nova poesia moçambicana anunciam que o novo tempo deve atrelar o lirismo subjetivo ao comprometimento histórico-social, sem jamais desconsiderar que, depois de junho, “alguma voz / são todas as vozes” (PATRAQUIM, 1980, p. 33).

As memórias evocadas em *Monção* não habitam somente o “parnaso das balas”. As tradições culturais moçambicanas, como manifestações de resistência, resgate e revalorização cultural, são também comemoradas pela poética patraquiniana.

Ouçamos os sons dos faunos que eclodem dos versos do poema “Variação de *nyau*”:

e os faunos bateram o som a pele fremente das planícies abertas o vento corria vermelho por dentro e as mulheres acordaram batendo mordendo o sumo dos cajueiros com largas mãos acesas na noite a monção agônica nos tandos espermáticos do olhar seios espigas verdes escorrendo leite então o grito a alegria batendo alguém trouxera máscaras e as gazelas húmidas sob a lua e o nervo das planícies abertas quando os faunos bateram o som

(PATRAQUIM, 1980, p. 26)

Em 1985, em *A inadiável viagem*, seu segundo livro, o poeta retoma essa expressão cultural em um novo poema, dessa vez dedicado à amiga Ana Mafalda Leite, intitulado “Máscara de *nyau*”. Vale a pena ouvir seus versos:

eis a noite verde
esculpida
onde jugulada ao fogo
a mão a embosca
na voz para o rosto
permeável da terra

(PATRAQUIM, 1985, p. 46)

O *nyau* consiste em um ritual praticado na província de Tete, ao norte de Moçambique, proclamado “obra-prima do patrimônio oral e imaterial da humanidade”, pela UNESCO, em 2005.

Ao ritmo de tambores e coro de canções entoadas por mulheres, os dançarinos – exclusivamente homens, segundo dita a tradição milenar –, aparecem com vestes compostas por ornamentos produzidos de tiras de trapos, pedaços de sacos, fibras de árvores, penas de águia ou avestruz.

A dança *nyau*, também conhecida como *gule wankulu*, é praticada através dos ritmos rápidos e estonteantes dos tambores. Os faunos usam máscaras e tradicionalmente se apresentam com o corpo besuntado de cinza, lama vermelha ou branca, cores que entre os praticantes, possuem significados tradicionais. Consiste em uma dança ritualista que entrava em cena em ocasiões como ritos de iniciação, funerais ou festas tradicionais.

Os dançarinos, transvestidos de figuras zoomórficas, simbolizam diferentes tipos de animais; são “os faunos” aos quais Patraquim se refere em “Variação de *nyau*”. Imitam o som do animal que representam e as mulheres, ao reconhecerem os ruídos, respondem em coro entoando canções específicas para o animal ali reproduzido. Essas cantigas transmitem uma série de ensinamentos relativos à vida da comunidade.

Honorat Aguessy, no texto “Visões e percepções tradicionais” (AGUESSY, 1977, p. 95-136), possibilita-nos concluir que é também a dança uma forma de percepção de mundo, bem como um veículo de transmissão de ensinamentos tradicionais. O *nyau*, para os povos *chewa* e *nyanja*, significa a garantia do (bom) funcionamento da estrutura de toda a comunidade e o que garante a perpetuação de suas tradições.

A poesia produzida em cada um dos países africanos falantes de Língua Portuguesa, após o advento de suas independências políticas, teve de redescobrir as rotas de suas próprias monções. Cada uma, a seu modo e a seu tempo, teve de sentir e respeitar a densidade, a velocidade e a direção dos novos ventos que lhes chegavam. Que fossem, ao menos, favoráveis, como uma monção deve ser.

A poesia moçambicana pós-80 optou por fazer dos sonhos, do erotismo, das reflexões metapoéticas, do resgate das tradições instâncias confiáveis e, enfim, acessíveis a fim de promover a tão adiada reforma subjetiva em Moçambique. Dentre

tantas restaurações necessárias naquele país, àquela altura dos acontecimentos, adquiriu senso de urgência a reforma humana, sobre a qual se responsabilizou o exercício poético.

A poesia de Luís Carlos Patraquim serve-nos sempre de exemplo para ilustrar as exigências de um tempo que almejou buscar um bordo contrário àquele de onde sopravam as monções homicidas, que trouxeram à terra moçambicana as convulsões sociais de uma guerra fratricida.

Aproada ao rumo da reconstrução, da escrita poética de Patraquim brotaram novos sentidos para as palavras: sujeito, desejo, memória, medo, tradição, histórias e História. Sua produção, desde 1980, propõe novos olhares e motivações para que se possa, enfim, edificar o “novo tempo”, “apesar dos perigos”, como nos diz Ivan Lins na bela canção que nos serviu de epígrafe para este artigo. Pois o novo tempo tem de propiciar àqueles que o vivenciam modos alternativos de ver, sentir, expressar e pensar o lugar onde estão ou de onde vieram. Será esse o principal legado das múltiplas vertentes da Poesia Africana de Língua Portuguesa na pós-independência. Será essa a fortuna deixada pela nova poesia moçambicana. Será essa a herança poética de Luís Carlos Patraquim, o poeta que fez do lirismo uma via incondicional de resistência histórica, social e existencial. Que fez do real a infinita medida de seu canto, como nos diz em um de seus versos. Que fez romper, enfim, um novo sentido para a palavra Moçambique.

NOTA:

¹ “A Voz e o Vento”. PATRAQUIM, 1980, p. 16.

REFERÊNCIAS :

AGUESSY, Honorat. “Visões e percepções tradicionais”. In: BALOGUN, *et alii*. *Introdução à cultura Africana*. Lisboa: Edições 70, 1977. pp. 95-136.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

COUTO, Mia. “Escrevoar”. Prefácio. In: WHITE, Eduardo. *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*. Lisboa: Editorial Caminho, 1992.

LEITE, Ana Mafalda. “Poesia moçambicana, ecletismo de tendências”. In: *Poesia sempre: Angola e Moçambique*, 13, Rio de Janeiro, n. 23, pp. 139-142, 2006.

LINS, Ivan e MARTINS, Victor. “Novo tempo”. LP *Novo tempo*, 1980. Disponível em <http://www.vagalume.com.br/ivan-lins/novo-tempo-cifrada.html> Acesso em 18/03/2011.

MEDINA, Cremilda de Araújo. *Sonha mamana África*. São Paulo: Epopéia / Secretaria de Estado da Cultura, 1987.

MENDONÇA, Fátima. *Literatura moçambicana: a história e as escritas*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1988. 119 p.

NOA, Francisco. *A escrita infinita*. Maputo: Livraria Universitária, UEM, 1998.

PATRAQUIM, Luís Carlos. *Monção*. Lisboa: Edições 70; Maputo: INLD, 1980.

_____. *A inadiável viagem*. Maputo: AEMO, 1985.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. *A magia das letras africanas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

Texto recebido em 10 de março de 2011 e aprovado em 30 de maio de 2011.

**ODE AOS INFAUSTOS:
BREVE ANÁLISE DA POÉTICA DE GUITA JR. PRESENTE EM *RESCALDO***

**ODE TO THE WRETCHES:
A BRIEF ANALYSIS OF GUITA JR.'S POETICS IN *RESCALDO***

Viviane Mendes de Moraes

Doutoranda em Literaturas Africanas de
Língua Portuguesa - UFRJ

RESUMO:

Este ensaio busca evidenciar como a obra *Rescaldo*, do poeta moçambicano Guita Jr., propõe-se a cantar os infaustos de Moçambique, aqueles que sofreram todas as mazelas dos anos de guerra e que agora se encontram à deriva no mar da própria sorte. Procuraremos escutar os lamentos, as ironias e as melancolias que ecoam de seus versos e tecer uma análise coerente do balanço feito pelo poeta neste período pós-guerra, mas sem paz.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Moçambique; Guita Jr.

ABSTRACT:

This paper aims at showing that the purpose of Guita Jr.'s Rescaldo is to sing about the wretches of Mozambique, who suffered all the distresses and privations of war and now find themselves on their own. We'll try to hear the moans, the irony and the melancholy which echo through the poet's lines. Also, we seek to analyse coherently the balance he achieves in the peaceless post-war period.

KEY-WORDS: Poetry; Mozambique; Guita Jr.

Neste texto, gostaríamos de dissertar sobre a poesia do moçambicano Guita Jr. presente no livro *Rescaldo*, publicado, originalmente, em 2001 e relançado em 2006, compondo a antologia *Os aromas essenciais*. Tal obra é de importância singular para o contexto literário moçambicano, pois se propõe, através das linhas da escrita, a pensar e a revirar as brasas do recente incêndio que devastou Moçambique: os anos seguidos de guerra.

Guita Jr. é um poeta nascido em Inhambane (Moçambique) em 1964, momento em que o contexto histórico-social do país era de guerra contra o colonialismo. Logo em seguida à independência, após 1975, esta guerra deu lugar a outra, chamada de desestabilização ou dos dezesseis anos. Ambas foram devastadoras para o país e influenciaram a geração de escritores moçambicanos pós anos 60.

Neste período pós-guerra, a literatura passou a ser um local de crítica ao contexto social distópico de Moçambique. Os poetas, desencantados com os conflitos entre a FRELIMO e a RENAMO – partidos que lutavam pelo poder político no país –, e com a sociedade, voltaram-se para dentro dos seus fazeres literários e passaram a enfatizar o cultivo da metapoesia e do labor estético.

A reflexão sobre este momento é feita pela poesia pós-80, que busca recuperar mitos e sonhos que resistiram aos 26 anos de guerra vivenciados por Moçambique. Os poetas procuram ‘olhar o passado’, mas não de maneira nostálgica ou romântica, e sim crítica. A linguagem dessa nova poesia é muito trabalhada e o lirismo busca indagar sobre os caminhos existenciais e humanos. (SECCO, 2006, p. 244)

Nos anos 80, destacaram-se, entre outros, os escritores Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa, os quais compuseram obras que trouxeram, recriadas ao campo literário, a linguagem dos mitos e a dos sonhos. Em Ungulani, encontram-se muitas expressões dos falares dos povos locais; em Mia Couto, muitos neologismos.

Outro nome de destaque desse período literário é o do poeta Luís Carlos Patraquim que, a partir da publicação do livro *Monção* (1980), abriu um novo caminho, mais intimista, para a poesia moçambicana, retomando elos importantes com poetas do antigo lirismo existente em Moçambique desde os anos 40 e 50, representado por nomes como Virgílio de Lemos, Reinaldo Ferreira, Alberto de Lacerda e outros. A poesia que surgiu com Patraquim, no período pós-1980,

(...) engloba(va) estilos e linguagens variados, não se limitando às poesias que exaltavam apenas os aspectos regionais de Moçambique, surge uma produção literária de recriação artesanal da textualidade poética. As tendências são variadas, há a revitalização do imaginário popular moçambicano; há uma poesia elaborada de feição intimista e existencial que intertextualmente dialoga com vozes consagradas da literatura mundial. (SECCO, 1999, p. 27)

De junho de 1984 a dezembro de 1986, foi publicada *Charrua*, revista que consagrou escritores como: Eduardo White, Ungulani Ba ka Khosa, Armando Artur, Suleiman Cassamo, Pedro Chissano, Hélder Muteia, Juvenal Bucuane. A proposta dessa revista voltava-se ainda mais para um lirismo subjetivo; instaurava novas ousadias literárias, principalmente através de Eduardo White, poeta bastante conhecido pela qualidade estética de sua obra.

Charrua foi uma “geração” literária heterogênea, com linhas estéticas diferentes, mas que tinha como denominador comum a necessidade de exprimir uma profunda liberdade estética e temática. Caracterizou-se pelo desencanto com o social, mas buscou, nos sonhos poéticos, o antídoto para as distopias em relação à sociedade.

Em 1987, poetas de Inhambane, como Momed Kadir, Adriano Alcântara e Guita Jr. fundaram os cadernos literários *Xiphexo*, palavra que significa “candeia”, metáfora da resistência e da luz tênue que teimava em iluminar a poesia.

Fátima Mendonça, em palestra proferida na Faculdade de Letras da UFRJ em 1998, definiu o lirismo de *Xiphexo* como regionalista e, ao mesmo tempo, universalista, com forte comprometimento com o real, com a denúncia da fome e da distopia. Observou que alguns destes poetas trilham a via erótico-amorosa fundada por poetas anteriores, em especial Eduardo White, aliás ‘guru’ desses poetas de Inhambane. Poesia da dissonância, do contradiscurso, do tom provocatório e do desalento (...). (SECCO, 2006, p. 244)

Ao pensarmos sobre os poetas deste grupo, devemos lembrar que eles não sonharam os ideais utópicos que levaram à guerra anticolonial e, muito menos, partilharam da utopia do sonho de independência e da nação próspera que acarretaram a guerra fratricida pelo poder; entretanto, sofreram as consequências de ambos os contextos. Nasceram quando a guerra já havia se instalado na região, cresceram em meio a mortos, sangue, balas e medo, absorveram e transpassaram para sua escrita os sentimentos destes que não sonharam os próprios sonhos e ainda sofreram as mazelas dos sonhos de outros. Ao mesmo tempo, foram influenciados também pelo avanço dos meios de comunicação e pelo universo de consumo advindo da economia neoliberal, que começava a atingir a sociedade moçambicana no fim dos anos 80 e nos anos 90 e 2000, sujeita, já, até certo ponto, às leis do mercado.

Guita Jr., em entrevista ao *Jornal das Letras* (2006), denuncia essas mudanças de ideologia no contexto moçambicano, questionando o choque e a quebra dos antigos valores:

Na altura da Independência tinha 11 anos. Como qualquer criança, era obrigado a ir aos comícios, não podia sair da aula para ir à casa de banho, tinha de cantar aquelas músicas todas. Com o andar do tempo, passei até a gostar das músicas. E achei que era um modelo bonito: tínhamos todos oportunidades iguais, a mesma fome, íamos para a mesma bicha, ninguém tinha nada e todos procurávamos o mesmo. De repente com a guerra dos 16 anos, deu-se uma mudança de ideologia: passou-se de um socialismo, não sei se entre aspas se a itálico, para um capitalismo, não sei se entre aspas se a itálico. Essa mudança foi muito brusca. Um corte muito grande para um adolescente. Não tínhamos combinado aquilo. E os discos não tocavam dos dois lados. Foi um choque. Começamos a ver a classe do poder a ter mais facilidades e o povo a continuar como até hoje. Então, andamos a lutar para quê?

(GUITA JR., In: *Jornal das Letras*, 2006, p. 128)

Os poetas de *Xiphexo* mostraram-se, principalmente, preocupados com as questões sociais vividas por Moçambique no fim dos anos 80 e nos anos 90, com o descaso das autoridades em relação ao povo, com a guerra civil e a falta de perspectivas

sociais. Assim, uma questão que se põe, ao analisarmos este grupo, é, recorrentemente, a desilusão utópica que se manifesta em seus escritos. Ao nos debruçarmos sobre as linhas de Guita, tais temáticas saltam-nos aos olhos.

Francisco Xavier Guita Jr. estreou, literariamente, em 1997, com o livro de poesia *O agora e o depois das coisas*. Em 2000, publicou *Da vontade de partir* e, em 2001, *Rescaldo*. Estes dois últimos foram reunidos, num volume único, intitulado *Os aromas essenciais* (2006), publicados, ao mesmo tempo, pelas Editoras Caminho (Lisboa) e Ndjira (Maputo). Os poemas dessas obras alegorizam a tensão que permeia o homem moçambicano urbano contemporâneo. A escrita do poeta é alarmada, crispada, fracionada, distópica, cortante. Em cada verso, revela a fragilidade do sujeito dentro de seu tempo.

Em *Os aromas essenciais*, estão presentes dúvidas, angústias e sentimentos do homem moçambicano do final do século XX e início do XXI. Sempre permeados pela memória de um passado de dor e de violência, os poemas evidenciam um agora conturbado, havendo, entretanto, a par das incertezas, interrogações e olhares em relação ao futuro, o que demonstra uma atitude de recusa ao tédio cultural e às injustiças sociais.

Nos poemas de *Rescaldo* – os quais integram a segunda parte da antologia –, encontramos um conjunto de 30 poemas, cujos títulos seguem a numeração cardinal de “um” a “vinte e nove”, sendo o trigésimo denominado de “último”. O poeta revira as brasas ainda quentes do incêndio das guerras, com o intuito de repensá-las e contê-las, para que um novo incêndio não aconteça.

Desta maneira, este trabalho quer inclinar-se sobre estas brasas, não para aticá-las, mas para pensar junto com elas sobre as raivas, os infortúnios e as saudades deste povo tão sofrido e deste poeta tão consciente de seu mundo e de seu tempo.

Todos os poemas seguem um padrão: são divididos em três estrofes, sendo a primeira composta de quatro a seis versos; a segunda, por dois versos; a terceira e última, de dois a quatro versos.

O tom melancólico se faz presente nesta parte da antologia de Guita. Assim, o eu-lírico, que perdeu as ilusões, encontra-se emparedado em sua terra natal para pensar em rumos a serem seguidos e para passar para o papel o balanço dos primeiros anos de paz em seu país.

O vocábulo “rescaldo”, segundo o *Novo dicionário Aurélio*, apresenta três significados pertinentes ao nosso trabalho: “1) calor reverberado de um incêndio ou fornalha; 2) cinza com brasas, o que restou; 3) trabalho para evitar que se inflamem de novo os restos de um incêndio recente” (FERREIRA, 1975, p.1233). Portanto, esta é uma obra que, ainda quente das mazelas sofridas com a guerra civil, quer analisar as brasas que sobraram sob as cinzas e evitar que incêndio semelhante reinicie. Porém, apesar de querer impedir uma nova calamidade, não há, por parte do eu lírico, a intenção de amenizar as críticas ao quadro histórico-social-econômico de Moçambique nos anos de 1990 e 2000. Assim sendo, efetua duros questionamentos ao sistema moçambicano atual: aos demagogos, às elites, aos ideais falidos e a outros temas associados.

Vejamos o primeiro poema a ser analisado neste trabalho:

um

esta é a canção dos mares sussurrada ao relento
lenta a lua a esvoaçar a paisagem negra obscura
haverá sempre um grito nas trevas depois o silêncio
o negrume tinge por dentro a ânsia de todos os medos

os soldados voltarão?
o que voltará deles?

na trincheira fétida a coragem combalida de terror
o asco saturado moribunda a intenção de matar
a vítima indecisa de morrer um estilhaço na alma
gangrena presente o teu retrato algures camuflado

(GUITA JR., 2006, p. 43)

Este é o poema em que cinzas com brasas são reviradas e o sujeito poético começa a verificar as marcas deixadas na memória. Primeiramente, qualifica o poema como uma canção dos mares, isto é, uma melodia que entoia tristezas, solidões, saudades da pátria e dos amores que ficaram para trás; todavia, dentro do contexto em que está inserido, seria saudade de uma pátria que foi deixada no passado, antes dos tempos de guerra, uma pátria que ele não conheceu.

A memória é vivificada pelo uso do advérbio “sempre”, que enfatiza a presença ininterrupta do medo, do silêncio e do grito em meio às trevas; e pelo emprego das interrogativas, que evidenciam a eterna incerteza dos tempos de paz.

A semântica utilizada é negativa – “grito”, “trevas”, “negrume”, “ânsia de todos os medos”, “fétida”, “terror”, “asco”, “moribunda”, “matar”, “vítima”, “estilhaço

na alma” e “gangrena” –, colaborando para a expressão enfática dos sentimentos vivenciados naqueles momentos do pós-guerra civil.

A terceira estrofe trabalha com metáforas dissonantes, que servem de representação dos sentimentos confusos desta geração diante da realidade moçambicana: “(...) na trincheira fétida a coragem combalida de terror / o asco saturado moribunda a intenção de matar (...)” (GUITA JR., 2006, p. 43).

Segundo Octavio Paz, na obra *A dupla chama. Amor e erotismo*, toda metáfora “(...) designa algo que está além da realidade de origem, algo novo e distinto dos termos que a compõem” (PAZ, 1994, p.12). Portanto, quando, por exemplo, deparamos com a imagem da coragem combalida (enfraquecida) pelo terror, percebemos que o significado transpassa a ideia de cada significante, para originar algo maior que, neste caso, é diretamente inverso, já que coragem pode ser entendida como um antônimo de medo (terror). Assim, ao trazer, para o mesmo verso, significantes opostos, dando a eles íntima união, cria-se uma dissonância metafórica que incomoda, mas que também abre caminho para a fruição (BARTHES, 1974, p. 37).

Antônio Carlos Secchin, no ensaio “Poesia e desordem” (1996), complementa o conceito de metáfora:

A metáfora é, assim, aquilo que aproxima e, simultaneamente, aquilo que afasta, ao sustentar uma junção baseada na diferença: caso contrário, estaríamos no domínio do contínuo, do indiferenciado, vale dizer, do cancelamento da própria possibilidade de se produzir (e se perceber) diferença. A ordem do discurso poético se abasteca na desordem sob controle que a metáfora introduz: ela desencadeia, no interior do poema, mecanismos de significação dificilmente localizáveis fora dele, sabotando a expectativa de uma comunicabilidade tácita e harmônica em prol da reverberação de zonas mais sombrias e conturbadas da linguagem. (SECCHIN, 1996, p. 19)

O livro caminha repleto de metáforas dissonantes, cada qual expressando um aspecto da desilusão humana em Moçambique. Assim, elegemos mais duas metáforas que, junto a esta antes analisada, explicitam as ideias que percorrem a obra:

(...) na trincheira fétida a coragem combalida de terror (...)
[poema “um”]
Apago de momento a vela dispo-me por dentro (...)
[poema “quatro”]
(...) feliz o homem triste que rega jardins poda ramos secos (...)
[poema “dezasseis”]

(GUITA JR., 2006, pp. 43; 46; 58 – grifo meu)

Nestes três sintagmas citados, evidencia-se a forma com que o poeta traduz a alma do moçambicano:

- a) aquele que sentiu (ainda sente) medo diante dos extremos da guerra;
- b) aquele que, hoje, se despe dos sonhos e utopias pretéritas, porque já percebeu serem elas infrutíferas no presente;
- c) aquele que é triste em sua essência, mas que procura se refugiar em um jardim, onde haverá flores para regar e ramos secos (metáfora das utopias pretéritas) para podar.

Retornemos ao poema “um”:

na trincheira fétida a coragem combalida de terror
o asco saturado moribunda a intenção de matar
a vítima indecisa de morrer um estilhaço na alma
gangrena presente o teu retrato algures camuflado
(GUITA JR., 2006, p. 43)

Nesta estrofe ocorre *enjambement* do segundo para o terceiro verso e do terceiro para o quarto. Há ainda a descrição de um cenário de guerra decadente, onde nada está sólido; as certezas estão fragmentadas: “a coragem aterrorizada, intenção de matar doente, vítima indecisa de morrer”. Tal cenário de antíteses perpassa a alma do eu lírico como um estilhaço, como uma gangrena presente na memória; da mesma forma que marcara nele o retrato de alguém (seria da amada?), que, reminiscente, ficou camuflado em algum lugar.

O segundo poema a ser analisado é o “três”:

três

a loucura sobrevive a todos os caos
a verdade sóbria esvai-se em cinza e vento
a vontade frágil embala o desânimo
fácil a solidão profunda o trovão fero

ferida a rosa na ânsia de ferir?
Vênus numa camisa de forças?

arrasto ainda o farrapo que há em mim
não creio em sinais signos ou sinas
a morte fardo eterno o tempo transporta
canto a ode dos infaustos na lira quebrada
a raiva dos sobreviventes a saudade vã
(GUITA JR., 2006, p. 45)

Este poema alegoriza o panorama da situação vivenciada e demonstra o objetivo deste livro, por meio de uma semântica negativa.

Na primeira estrofe, são apresentadas três personagens: a loucura, a verdade e a vontade. As três possuem grande importância dentro desta parte da antologia que trata diretamente das sobras do que passou. Desta forma, a loucura resistiu ao caos e ainda sobrevive nos tempos atuais; a verdade sóbria perdeu-se ao longo do tempo; e a vontade, além de frágil, trabalha embalando o desânimo.

A rosa, símbolo da regeneração (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1995, pp. 788-790), é concebida como algo que fere; e Vênus, simbolizando o amor (*idem, ibidem*, pp.937-938), encontra-se presa a uma camisa de forças. Esta seria a metaforização da dúvida quanto à mudança e quanto à descrença no amor.

Tal descrença deste eu lírico, esfarrapado por dentro, enfatiza-se com o verso “não creio em sinais signos ou sinas” (GUITA JR., 2006, p.45); sua única certeza é a da morte, que é o fardo eterno que está além de qualquer tempo. Os dois últimos versos têm importância fundamental para a estrutura do livro, pois expressam o que será cantado na obra *Rescaldo*: “canto a ode dos infaustos na lira quebrada / a raiva dos sobreviventes a saudade vã” (*idem, ibidem*, p.45).

Portanto, cantarão, em uma lira quebrada, os infaustos que têm como personagem-guia a loucura; os sobreviventes regidos pela “verdade sóbria”; e a “saudade vã” embalada pela “vontade frágil”.

Neste ensaio, buscaremos ouvir as notas desafinadas desta ode aos desafortunados, para analisar e entender como esta temática se apresenta na obra de Guita Jr. aqui trabalhada. Portanto, ater-nos-emos em alguns poemas, cujas características são cantar os infelizes, aqueles que sofreram as mazelas dos anos de guerra e que sofrem, agora, com o capitalismo exacerbado, o descaso das autoridades e o abandono.

É importante explicarmos, antes de começar a nossa análise dos poemas, a metáfora “ode aos infaustos”: ode é o canto, acompanhado pela música, destinado a exaltar algum tema pertinente, que pode variar desde louvores cívicos a louvores anacreônticos ou privados; e infausto é definido pelo *Novo dicionário Aurélio* como “infeliz, desgraçado, com mau destino, agourento” (FERREIRA, 1975, p. 168). Portanto, *Rescaldo* é um livro destinado a denunciar aqueles infelizes que sofreram os abusos de uma história dominadora e violenta. Uma ode é um canto que valoriza,

dignifica o assunto cantado; desse modo, quer-se, através deste canto em “lira quebrada”, dignificar e valorizar aqueles rescaldados da terra de Moçambique.

Outro elemento cantado é a própria terra moçambicana, tantas vezes castigada, regada a sangue, cravejada de minas e que perdeu sua cor amorenada para tornar-se avermelhada.

É o caos louco que rege estes poemas. Caos devido à situação presenciada pelos infaustos; louco, porque muitas das vezes é sob o olhar da loucura que se enxerga melhor. Devemos lembrar também que o poeta é uma espécie de “louco”, pois sua visão foge ao habitual e sua escrita expressa o caos da vida.

O poema “catorze” apresenta uma semântica positiva, evidenciando as esperanças do pós-guerra, quando o clima de paz começa a instaurar-se e a reconstrução se inicia:

catorze

as gaivotas regressam alvas a tempestade
debanda-se uma nova era terá vida
torna-se imprescindível esta paz
uma enxada rasga a terra árida do sangue derramado

trouxeram as ferramentas?
atearam fogo às forjas?

sobrará apenas a cicatriz recalcada na face do homem
mas os homens também se fazem assim a luta é infinita
a liberdade é também um arregaçar das vontades puras

(GUITA JR., 2006, p. 56)

O clima de paz é metaforizado pelo retorno das gaivotas, pela calma que isto significa e pelo afastamento da tempestade, isto é, dos tumultuados tempos de guerra. Acredita-se em uma nova era pacífica, e a reconstrução é simbolizada pela enxada rasgando o chão. O terceiro verso chama-nos a atenção devido à característica da terra; ela é “árida do sangue derramado” (GUITA JR., 2006, p. 56); assinala, assim, a presença da memória deste tempo em meio a um momento de esperança, passando a mensagem de que, mesmo em momentos aparentemente felizes, a lembrança do tempo que passou ainda se faz presente em cada um destes infaustos da guerra.

A segunda estrofe enfatiza a ideia de reconstrução que é coletiva, pois, ao mesmo tempo em que o verbo na terceira pessoa do plural indetermina o sujeito, ele também o pluraliza.

O verso “atearam fogo às forjas?” (GUITA JR., 2006, p. 56) aponta para dois significados: atear fogo, para que se possa trabalhar o ferro e produzir ferramentas para a reconstrução; incendiar as “forjas”, destruindo-as, como se, ao atear fogo nelas, fossem queimadas as ilusões dos tempos de outrora.

A terceira e última estrofe apresenta a cicatriz como marca do passado, alegorizando tanto a violência daqueles tempos que imprimiram sinais físicos nos corpos torturados, quanto o recalçamento moral que deixou nódoas e mágoas na alma.

A adversativa “mas” opõe a imagem do recalque, da tristeza à imagem da luta, na medida em que os homens, em geral, vivenciam vitórias e derrotas e, no caso do poema, os homens marcados acreditam que a liberdade se obtém através do trabalho, da luta e, principalmente, das vontades puras.

O poema “quinze” muda esse tom eufórico e esperançoso. Agora, se fala sobre serenidade, tranquilidade, como se o momento de querer “arregaçar as vontades puras” (GUITA JR., 2006, p. 56) houvesse passado e se iniciasse um novo período: de “passos firmes, gestos contidos os rostos suados” (*idem, ibidem*, p. 57).

quinze

a vaga vacila eis que a força nos homens é efêmera
serenas as mulheres lavam a terra entre as mãos
alimentam as crianças contam-lhes uma história
de embalar o passado de florir no futuro é noite

ainda há sonos tranquilos?
há sonhos sem sono?

uma multidão marcha vermelha à luz dos archotes
os passos firmes dos gestos contidos os rostos suados
todas as certezas são eternas enquanto a luz dura

(GUITA JR., 2006, p. 57)

Este poema instaura uma reflexão acerca do momento pós-guerra. Os longos quatro primeiros versos apresentam um ritmo que remete à tranquilidade, ao dia-a-dia de pessoas que estão voltando a se sentir em paz; entretanto, ele é quebrado – assim como a paz de espírito dessas pessoas – pelas interrogativas que põem em questão o presente e o passado: ainda é possível ter sonos tranquilos depois de tudo o que se passou? Ainda é possível sonhar de olhos abertos? Por meio desses questionamentos, o eu-poético instiga e desacomoda a própria consciência e a dos que o leem também.

Na primeira estrofe, o sujeito lírico chama atenção para o fato de a força dos homens ter-se tornado efêmera e a das mulheres, serena. A fecundidade da terra é

relacionada à da mulher que a lava entre as mãos. De certa maneira, volta-se ao passado tradicional que, focalizado em seu *status* positivo, entende o destaque dado às mulheres nas tradições ditas matrilineares. São tarefas dessas mulheres o alimentar e o vivificar da memória, por intermédio da “contação” de histórias do passado – que deve ser embalado para, adormecido, permanecer –, além do plantar as sementes do futuro para que este possa florir.

Hampâté-Bâ afirma, acerca da memória africana, que uma de suas peculiaridades

(...) é reconstruir o acontecimento ou a narrativa registrada *em sua totalidade*, tal como um filme que se desenrola do princípio ao fim, e fazê-lo *no presente*. Não se trata de recordar, mas *trazer ao presente* um evento passado do qual todos participam, o narrador e a sua audiência. (HAMPÂTÉ-BÂ, 1982, p. 215. Grifo do autor)

Assim, entendemos que as mulheres deste poema estão trazendo ao presente histórias do passado, para que se mantenham vivas na memória coletiva, mas o interessante é pensarmos qual memória seria esta: seria a memória mítica ancestral, educadora, que faz revivificar as tradições ancestrais e buscar o “eu profundo africano” (HAMPÂTÉ-BÂ, 1982, p. 217)? Ou seria a memória das guerras do passado recente, que deve ficar para sempre adormecida para que não se repita no presente e no futuro? A memória, compreendida como tradição cultural dos povos orais, sobretudo africanos, deve ser reinventada, mesmo que relacionada a um passado tão próximo e terrível?

Quando analisamos as duas indagações da estrofe seguinte, podemos entender que a memória, nos moldes ancestrais, ainda permanece; entretanto, ela foi modificada pelos recentes acontecimentos que a influenciaram em seu modo de narrar, pois não há a intenção de trazer esses fatos ao presente, mas, sim, de mantê-los latentes, nas lembranças da coletividade, para assegurar o seu sono.

Hampâté-Bâ, contudo, conclui que, na atualidade, a memória das tradições apresenta-se esgarçada:

O drama todo do que chamarei de “África de base” é o de ser frequentemente governada por uma minoria intelectual que não a compreende mais, através de princípios incompatíveis com a sua realidade.

Para a nova “intelligentsia” africana, formada em disciplinas universitárias europeias, a Tradição muitas vezes deixou de viver. São “Histórias de velhos!”

(HAMPÂTÉ-BÂ, 1982, p. 217)

Dessa maneira, percebemos que o papel dessas “serenas” mulheres que “lavam a terra” (GUITA JR., 2006, p. 57) e alimentam suas crianças com comida e com

histórias do passado está além da simples apreensão, no presente, de um fato pretérito, mas, sobretudo, encontra-se relacionada à reinvenção de uma tradição ancestral que está deixando de existir.

A terceira estrofe evidencia a continuidade da vida; mas a cor vermelha marca tanto a luz advinda dos archotes (ou dos *xiphefos*) quanto o sangue derramado que tingiu todos da nação.

Os homens marcham firmes, pois, ainda, acreditam na mudança; mostram-se contidos, porque aprenderam com a vida a duvidar; e se encontram suados, por causa do trabalho; afinal, a “liberdade é um arregaçar de vontades puras” (GUITA JR., 2006, p.56). Contudo, todas as suas “incertas certezas” são eternas apenas enquanto a luz dos archotes durar... A ironia do sujeito poético corta a serenidade, instaurando um certo mal-estar que põe em questão a liberdade.

A ironia é, segundo Linda Hutcheon, em seu livro *Teoria e política da ironia* (2000), uma estratégia política e retórica, cuja natureza é “transideológica” (HUTCHEON, 2000, p. 56), ou seja, ela está a serviço de todos, contanto que os três elementos sejam respeitados: o ironista, o interpretador irônico e a mensagem (HUTCHEON, 2000, p. 28). Deve haver, porém, a predisposição do receptor em entender a mensagem irônica, pois a ironia está em quem a atribui.

No poema acima, há a ironia que deve ser conferida por um leitor capaz de captar a mensagem deste eu-poético que quer cortar, ironicamente, a ideia de liberdade através da força de vontade. A autora também afirma que “a ironia obviamente deixa as pessoas desconfortáveis” (HUTCHEON, 2000, p. 32); a intenção é inquietar o leitor passivo diante da poesia que se quer reflexo e reflexão de seu tempo.

Guita usa uma escrita irônica para instaurar um olhar cético e crítico em relação ao contexto moçambicano atual; por intermédio de paradoxos e antíteses incongruentes, ele “remove a certeza de que as palavras signifiquem apenas o que elas dizem” (HUTCHEON, 2000, p. 32).

Esse tom seco e sério do poema “quinze” mantém-se no “dezasseis”, acrescentado de melancolia.

dezasseis

os dias os anos os séculos passaram passarão ainda
fez-se dia fez-se noite fez-se o homem fez-se a guerra
fez-se a morte e a paz a alegria e o ódio a pobreza

gênesis apetência paciência mera ciência

trouxeram os caixões?
venham daí as flores!

feliz o homem triste rega jardins poda ramos secos
lamenta por dentro sabe é lua cheia adormece tranqüilo
deixa que os sonhos morram de cansados depois desperta

(GUITA JR., 2006, p. 58)

O poema inicia-se com o decorrer do tempo e, em seguida, enumera acontecimentos passados que marcaram o contexto histórico de Moçambique. Há uma interligação entre cada vocábulo, como se um determinasse o seguinte: homem causa a guerra; a guerra causa a morte; após muitas mortes, têm-se a paz e, ao mesmo tempo, a alegria e o ódio, em razão do que viveram e da pobreza em que ainda vivem.

O último verso desta estrofe retoma todas essas ideias: gênesis simbolizado pelo homem; apetência pelo poder metaforizada pela guerra; a morte significando penitência; paciência pela espera da paz e da alegria; e “mera ciência”, ao verificar que o ódio e a pobreza são conseqüências decorrentes de tudo que aconteceu.

Morte e vida aparecem na segunda estrofe; a primeira simbolizada pelos caixões; a segunda, pelas flores, como ideias irônicas e melancólicas de renovação.

Guita Jr. recorre – como podemos perceber nos poemas analisados ao longo deste trabalho – a metáforas dissonantes e a paradoxos desconexos, para relatar a sua insatisfação consigo mesmo, com o mundo e com a sociedade da qual faz parte. Por meio de uma linguagem corrosiva, como, por exemplo, a da terceira estrofe do poema anteriormente citado, ou, ainda, a da última estrofe do poema “quinze”, também já mencionado neste trabalho, o poeta aponta para uma crise existencial e social do sujeito.

Para o poeta, o sujeito social está esfacelado, distópico e, em sua desesperada busca por algo em que crer, acaba por se agarrar a qualquer certeza efêmera e viva, diante das luzes de archotes, mas não frente às luzes da razão e do discernimento.

O poema termina com a constatação melancólica realizada por meio da alegórica antítese feliz x triste que, ironicamente, sugere, nas entrelinhas do poema, não haver mais, no presente, crença nas esperanças, sonhos ou utopias.

O eu-lírico, além de cantar os infaustos contrerrâneos, canta também a infausta cidade, que não é especificamente a cidade de Inhambane, porém, sim, todas as cidades

de Moçambique, e/ou da África, que tiveram suas terras reviradas, suas edificações arruinadas, suas vidas destruídas.

vinte e nove

esta minha cidade bela e ancorada ao tempo
carcomida até o âmago e resignadamente
presa ao seu desterro sorri para não chorar
tem o céu aberto até a alma e uma vontade
recalcada: que a morte seja órfã de si mesma

choram os homens?
é penoso o caminho?

há no ar ainda os morcegos da última noite
o medo – a sombra negra – assombra o presente
desta gente mudam-se os tempos – apenas os tempos

(GUITA JR., 2006, p. 71)

Canta-se a cidade por meio de antíteses; esta é bela, todavia carcomida; sorri para não chorar, é resignada e recalcada. Tais adjetivos personificam a urbe, refletindo nela os sentimentos de seus habitantes. Tanto a cidade, quanto os homens que a povoam estão ancorados no tempo, entenda-se na memória; estão carcomidos até o âmago, assim como estão resignados com seu triste destino e não choram por ele. Ambos – homens e destino – estão abertos – ou foram abertos – até a alma e possuem a vontade recalcada pela impossibilidade da concretização: “que a morte seja órfã de si mesma” (GUITA JR., 2006, p. 71).

Tal verso exprime, por intermédio da ironia – que aqui é concebida como a superposição do dito e do não dito com uma aresta crítica criada pela diferença de contexto (HUTCHEON, 2000, p. 39) –, o sentimento vivido por estes que não choram, pois, pela afirmação do desejo de ver a “morte órfã”, critica-se e evidencia-se que a morte já deixou muitos órfãos, e que é justo, agora, ela sentir semelhante pesar. Há, também, o não dito, já que a morte é algo iniludível; subentende-se, então, a vontade de mudar o imutável e as experiências vividas; mas estas também são inalteráveis.

O sujeito poético indaga sobre o choro dos homens e, em seguida, responde à própria indagação, justificando o pranto pela dureza do caminho. E continua sua justificativa para o estado da cidade-homem, na terceira estrofe, através da presença da memória.

Os morcegos, o medo e a sombra negra alegorizam a morte e o assombro que foram presenciados e que ainda se presenciam. E, por fim, o poema termina com total

falta de esperança: “desta gente mudam-se os tempos – apenas os tempos” (GUITA JR., 2006, p. 71).

Entendemos, destarte, que, em *Rescaldo*, a força do verbo poético serviu para dignificar, mesmo que apenas no âmbito da escrita, muitos que se encontravam desacreditados, incitando-os, em meio aos rescaldos do social desalentado, a buscarem outros caminhos e a enfrentarem a própria existência.

Em nossa análise depreendemos quão importante foi o processo de escritura que exteriorizou, por meio das palavras, a situação de emparedamento, na qual se encontravam o sujeito poético e a maior parte dos moçambicanos. A realidade social de sua nação foi avaliada e criticada, por meio das cortantes arestas irônicas de sua dissonante linguagem. O sujeito lírico apontou o dedo para os erros tanto antigos, como presentes, remexendo, assim, nas feridas ainda abertas dos infaustos sobreviventes de Moçambique. Desta forma, permanecem registradas, mesmo que nas linhas da poesia e não da história, as vozes destes desventurados anônimos que caminham, flagelados, rumo a um futuro incerto.

REFERÊNCIAS:

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1974.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Carlos Sussekind e Vera da Costa e Silva. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

COUTO, Mia. “A fronteira da cultura”. In: _____. *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, 2005.

_____. “Que África escreve o escritor africano?” In: _____. *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

GUITA Jr., Francisco. *Os aromas essenciais*. Lisboa: Caminho 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMILTON, Russell. “Introdução”. In: SEPULVEDA, M. do Carmo; SALGADO, M. Teresa. *África & Brasil: letras em laços*. São Paulo: Yendis, 2006.

HAMPÂTÉ-BÂ, A. “A tradição viva”. In: KI-ZERBO, Joseph. *História geral da África*. São Paulo: Ática; Paris, UNESCO, 1982. v. I.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: EdUFMG, 2000.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Ed. Colibri, 1998.

_____. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.

_____. “Prefácio”. In: GUITA Jr., Francisco. *Os aromas essenciais*. Lisboa: Caminho 2006.

MENDONÇA, Fátima. *Literatura moçambicana: a história e a escrita*. Maputo: Faculdade de Letras; Núcleo Editorial Universidade Eduardo Mondlane, 1988.

NOA, Francisco. *Literatura moçambicana: memória e conflito*. Maputo: Livraria Universitária, 1997.

PAZ, Octavio. *A dupla chama. Amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. 3. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

SECCHIN, Antônio Carlos. “Poesia e desordem”. In: *Poesia e desordem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, pp. 17-20.

SECCO, Camen Lucia. Tindó Ribeiro (coord.). *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX*. Moçambique, São Tomé e Príncipe, Guiné Bissau. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. v. III.

_____. *A magia das letras africanas*. Rio de Janeiro: ABE GRAPH, 2003.

_____. “Entre sonhos e memórias: trilhas da poesia moçambicana”. In: *Poesia sempre. Angola e Moçambique*. Publicação da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. n. 23, Ano 13. Rio de Janeiro: FBN, 2006, pp. 229 -249.

Texto recebido em 05 de março de 2011 e aprovado em 2 de maio de 2011.

**O TRANSFIGURAR-SE DO MAR EM CORPO:
A OBLIQUIDADE DO VER NA POÉTICA DE VIRGÍLIO DE LEMOS**

***THE METAMORPHOSIS OF THE SEA INTO CORPOREAL CONCRETUDE:
THE PRESENCE OF AN OBLIQUE PERCEPTION IN THE POETICS OF VIRGILIO DE LEMOS***

Fábio Santana Pessanha

Mestre em Poética (UFRJ), ex-bolsista nota
10 FAPERJ, membro do NIEP, editor do
Dicionário de Poética e Pensamento

RESUMO:

No poema “Oblíquo o meu olhar”, de Virgílio de Lemos, a obliquidade do ver está no entortamento da realidade. Entortando-se, deriva-se um modo singular de perceber o mundo em seu amplo sentido ontológico. Tamanha é a densidade do obliquar, que vemos a transfiguração do mar em corpo ou vice-versa. Desse modo, a arrebatção é tanto ondas que se chocam nas rochas, quanto corpos que lascivamente se fundem.

PALAVRAS-CHAVE: obliquidade; ver; mar; corpo.

ABSTRACT:

In Virgilio de Lemos’ “Oblíquo o meu olhar”, the obliqueness of perception lies on the crookedness of reality, from which a singular way of perceiving the world in its wide ontological sense can be derived. So intense is the obliqueness of perception that we can witness the metamorphosis of the sea into a corporeal concretude and vice-versa. Thus, the image of the waves crashing on the rocks bears close similarity to that of two bodies lasciously merging.

KEYWORDS: *obliqueness; perception; sea; body.*

Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera deles, “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”.

Dom Casmurro – Machado de Assis

Oblíquo alvorecer

Como uma onda que bate, um poema configura a diferença que se faz mar na unidade das águas. Trataremos, então, o mar como corpo, lendo, nas entrelinhas do poema “Oblíquo o meu olhar”, a obliquidade do ver que entremeia corpo e mar.

Quando um poeta escuta a pausa sonora da linguagem, é quando está em livre abertura de criação, cria-se no seu criar-se, destituído do antagonismo afirmado pela posição retórica de se dicotomizar um sujeito-criador e um objeto-criatura. Virgílio de Lemos, poeta das águas, das ilhas, da música verbal de se versificar em estrofes dissonantes a experiência que o atravessa e o consoma, desenha com linhas tortas o olhar deflexivo de um ver, que não deixa de ser também um ver-se. Um aprofundamento que

busca no interior de um olhar a imagem que está sempre um traço a mais das cores de uma paleta. No debruçamento sobre a inconstância das palavras, estas roubam a dureza gramatical do sentido engessado das normas, trançando-as em maleáveis espirais de música e cor. Sua dança semântica perambula sobre a coerência da língua e desendireita a correção de sintaxes.

Quase inevitavelmente, somos levados a pensar em Cecília Meireles, mais especificamente, em seu poema “Canção excêntrica”, cujo desbordamento se evidencia ao desencaixar do equilíbrio o prumo de uma medida. Como assim? Ora, eis uma canção que enreda em sua melodia o descompasso de proporções exatas, exortando o despropósito de se aprisionar o viver no determinismo estipulado pelo refrear da razão. O trecho abaixo dimensiona isso que acabamos de dizer:

Ando à procura de espaço
Para o desenho da vida.
Em números me embaraço
E perco sempre a medida

(MEIRELES, 1972, p. 80)

A perda da medida é também a obliquidade do ver. E o ver é o que se estende num olhar; por isso não podemos confundir um com outro. O ver invoca a questão do espelho, tênue película costurada na fronteira entre realidades, ou seja, o que deságua no questionamento acerca do real e seus desdobramentos. Daí, podemos considerar que: “A visão não é um certo modo do pensamento ou de presença a si, é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir de dentro à fissão do Ser, só no termo do qual eu me fecho sobre mim” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 99).

A fissão do Ser, presente na ausência de um que é ao mesmo tempo outro, é cara às linhas poéticas virgilianas, tendo em vista que sua poesia navega neste “outrar-se”, que é, em si, o mesmo como riqueza ontológica de manifestação do poético, do ético, do histórico, do tempo, do sendo. Considerando as citações acima, aproximamo-nos brevemente do que o poema em questão nos leva a pensar e dissemos que será uma experiência breve, não por acaso, mas, por termos em mente que, por mais que nos empenhemos na caminhada de uma leitura hermenêutica, estamos sempre à deriva de nós, sendo outro e com outros, tentando chegar sempre ao lugar de onde nunca partimos: eis o círculo poético explicitado em nossa disposição de acolher as questões levantadas por uma obra de arte; no caso, esta costura de versos e vazio.

Imergindo no poema...

Sem mais demora, vejamos o que o poema “Oblíquo o meu olhar” elabora no seu entalhado silêncio:

Oblíquo o meu olhar, gesto e o jogo
que musical desmantela em volta o espaço
e retira à carne seu subjectivo desejo
cego, visão do inenarrável, seus perfumes.

Oblíquo o meu olho e o inquieto instante
a própria luz que aponta e beija com ardor
tuas ancas de canela na oblíqua esteira
oblíqua a tua lenda, invisíveis tuas barcas

no embalo lento da monção dos sentidos,
sobreimpressar inscrevendo-se no meu corpo
oblíquo o teu olhar, o híbrido veio insaciável

como o próprio eco das vagas contra a muralha
da fortaleza, abrindo-se a meus assaltos
mudos, minerais, fragmentando oblíquo poente¹

(LEMOS, 2001, p. 16)

Um olhar desviado, que deriva de uma reflexão, a deflexão da imagem que a nós se interpõe. O oblíquo é o que se vê transfigurando-se. Mudando sua perspectiva no declive de um ver. Assim se inicia este poema, cujo enfoque já é em si uma ruptura com qualquer posicionamento judicante enquanto estabelecimento de uma dada verdade.

Na medida em que a palavra “oblíquo” surge no poema, ela entorta o costumeiro de um olhar, dando a este a imprevisibilidade do poético; isto é, deflagra no canto o silêncio doador de sua melodia. No poema, portanto, delineia-se o entrever do que se mostra para que possamos “des-ver” ou rever com outros olhos tudo que a nós se apresenta. Logo, deter-se num olhar oblíquo é se entregar ao não visto do ver, uma ação de comprometimento com o que a *poiesis* re-clama. Este reclamar é o chamar (-clama > *clamare*) da própria coisa (re- > *res*)² na fundação da realidade.

Por outro lado, ficam as questões: um olhar oblíquo diz uma percepção enganadora da realidade? Ver obliquamente significa estarmos de mãos dadas com uma ilusão, com algo forjado?

Uma perspectiva torta da realidade exige o gesto do imprevisível e o jogo musical do porvir: “que musical desmantela em volta o espaço”. Porque estar num declive de ver é vigiar destinalmente, desmoronando o espaço que está à volta, em torno – excêntrico – daquilo que é visto. Neste sentido, a visão oblíqua descentraliza o entendimento reto,

desracionaliza qualquer sentido representacional da realidade, pois transborda os contornos das imagens captadas sensorialmente pela visão.

Por destino, entendemos aquilo que se realiza no ato de seu acontecimento e não algo previamente posto que acontecerá independente de qualquer intervenção do homem. O destino é uma questão, por isso não pode ser reduzido àquilo que já se previu sobre ele. Contudo, e o que é uma questão? Podemos dizer que questão é o que está sempre sendo e que permanece enquanto dele se derivam infindas perguntas. Por sua vez, perguntar é sempre uma tentativa de retornar à fonte do que não se sabe a partir do que já se sabe. E o não-saber não é ausência de conhecimento, mas vazio que reúne na escuridão a excessividade da luminância.

O oblíquo é o embaço, a lente pela qual é filtrado o que chega a nós, não só pelos olhos, mas por toda movimentação de configuração de mundo, pois o mundo extrapola o sentido superficial de coletividade, para fundar, na retomada deste mesmo sentido coletivo, o que nele se confirma e se refuta. Dessa forma, ao se tentar ordenar o caos, temos o estabelecimento da conjugação na qual se dá a existência do homem, haja vista que é no mundo que o homem é homem, restabelecendo-se mortalmente no devir que instala a procura por sua habitação corporal e mundanizadora. E, assim, lembramos do romance *Sidarta*, de Hermann Hesse, por trazer à baila a tessitura das diferenças vigentes na conformação de mundo, mediante a terra na qual nos enraizamos; o céu no qual nos alongamos; a mortalidade que nos limita e a imortalidade que nos atravessa: “Tudo era uma e a mesma coisa, tudo se entretecia, enredava-se, emaranhava-se mil vezes. E todo aquele conjunto era o mundo. Esse conjunto era o rio dos destinos, era a música da vida” (HESSE, 1970, p. 109).

Com a passagem acima, podemos reforçar o diálogo que vínhamos travando até então em referência aos dois primeiros versos do poema em questão: “Oblíquo o meu olhar, gesto e o jogo/ que musical desmantela em volta o espaço” (LEMOS, 2001, p. 16).

A música da vida, que conjunta o mundo em sua harmonia caótica e diferencia todas as coisas naquilo que cada uma é, forja o chão no qual o homem pisa tanto quanto o abraça em sua envergadura existencial.

No poema, o gesto musical de mundo desmantela o espaço que está ao redor, em proximidade com o que é dissimulado pelo olhar oblíquo. Estar em proximidade é resguardar a distância (cf. HEIDEGGER, 2001, p. 155), sem nunca se chegar ao que se

aproxima. Isto não é nenhuma tautologia ou jogo de palavras, mas a tentativa de fazer a experiência da proximidade como aquilo que está entre, vigorando sempre a um meio caminho de ser o que se é. Neste ínterim, a tensão do que é com o vir a ser configura um mostrar continuamente inaugural do que se apresenta, uma vez que se apresentar significa fazer-se presença, presentear-se na ordenação de um tornar-se, logo, a ambiguidade entre o que é e não-é enquanto ação ontológica de obliquar-se. Daí, quando nos atentamos ao que a primeira estrofe nos diz, percebemos que o desmantelamento do espaço que se acha “em volta”, portanto, do que está em proximidade, entre, indicia o resguardo cuidadoso da realidade que se apresenta sempre tortuosamente, já que não se reduz a uma representação ideal de algo, mas de sua vigência transitiva.

Notamos isso com mais intensidade quando avançamos na estrofe, lendo os outros dois versos: “e retira à carne seu subjectivo desejo/ cego, visão do inenarrável, seus perfumes.” (LEMOS, 2001, p. 16).

Retirar é re-mover, ou seja, mover-se em direção à coisa (re- > *res*), num percurso de procura pela essência, pelo vigorar.

O subjectivo enseja duas possibilidades de entendimento: a primeira é a ratificação de um fundamento, pois procura um sujeito no sentido de uma permanência: *subjectum*: tradução latina da palavra grega *hypokeimenon*, no entanto sem a correspondência de experiência da palavra grega. A segunda insere o esquecimento do ser na medida em que se potencializa no homem um sujeito, um ente que se apodera do poder totalitário de moldar a realidade, de transformá-la ou mesmo de criá-la a partir de sua vontade, evidenciando a atitude moderna de concepção da realidade centrada no humanismo. As duas possibilidades mencionadas se entrelaçam quando percebemos que na ação de se retirar o desejo subjectivo da carne, mais no corpo se aprofunda o desejo de consumá-lo, indo ao sumo de sua excessividade. Logo, deflagra-se o retirar como retrair, já que quanto mais se intensifica a força de um afastamento, mais se adentra na carne, no substancial.

E notemos: é um desejo cego, que não necessita dos olhos para poder ver. Ao contrário, interioriza-se ao mistério do não dito, do “inenarrável”, para chegar à apropriação do corpo que, sendo o mesmo, transfigura-se no outro: “seus perfumes”. Mas, por ora, atentemos à “visão”.

A visão ultrapassa a imagem de uma paisagem ideal, a fim de configurar a travessia para o inalcançável. Porém, se é inalcançável, como se realizaria tal travessia?

Ora, a travessia não diz a chegada em algum lugar, mas sim ação de ruptura que, em verdade, jamais rompe com nada, pois romper significa quebrar uma assinatura, ultrapassar um lugar, o tempo. No entanto, como ultrapassar o tempo, quando se está vigendo nele, com ele? Assim, ultrapassar é a tentativa de antemão frustrada de tocar o intocável, de dizer o inenarrável, estando à procura da palavra jamais dita, e que foge de seu recanto silencioso quando pronunciada. É neste jogo de simultaneidades, do que se vela desvelando-se e vice-versa, que dizemos ser antecipadamente frustrada uma tentativa de ruptura, de saída. Afinal, como sair do tempo? Ou do espaço? Impossível!

Com tal apreensão, entendemos o aceno da visão do inenarrável, ou seja, da visão sempre em vigor de ultrapassagem, que ruma para a inalcançabilidade do vazio, tentando ainda agarrar no que é visto: o rabisco escondido na trajetória do desenho. Lembramos que aquilo que se põe a ver se presencia. Contudo, toda presença é um gesto de ausência, logo, um caminho na iminência de se desencaminhar a qualquer instante, mas que conduz em suas pegadas o recolhimento do que permanece e muda.

Quando lemos o verso “cego, visão do inenarrável, seus perfumes” (LE MOS, 2001, p. 16), com mais atenção, percebemos que nele temos palavras que nos apontam para a sinestesia. Assim, todo o verso é um transbordamento de corpo, pois se desdobra no outrar-se exatamente pelo vocábulo “seus”. Nesse sentido corporal, manifesta-se o obliquar-se no entre, nas negações que trazem consigo afirmações, sem recair em dicotomias. A saber: em “cego”, temos o velamento da visão; em “inenarrável”, o dizer que se cala, silenciando-se na possibilidade da fala; e, em “perfumes”, notamos a ocultação do cheiro na disposição de percebê-lo. Podemos ainda nos ater ao fato de que a “visão do inenarrável” e “seus perfumes” se equivalem no sentido de inalcançabilidade, isto é, o inenarrável é aquilo que não se pode pronunciar e “seus perfumes” é a imagem-questão de uma ausência presentificada. Na verdade, “seus perfumes” é mais um modo de dizer do que já fora radicalmente dito em “visão do inenarrável”, pois aqui se instaura a questão da luz, no sentido de que luz não significa claridade ou o que possibilita o ver, e sim o que se presenteia na própria presença, iluminando tal presença no seu aparecer. Isto é o aberto no qual se recolhem as sombras e a luminância da realidade na correnteza de seu vislumbre.

Na estrofe seguinte, lemos:

Oblíquo o meu olho e o inquieto instante
a própria luz que aponta e beija com ardor
tuas ancas de canela na oblíqua esteira
oblíqua a tua lenda, invisíveis tuas barcas

(LEMOS, 2001, p. 16)

Como uma perspectiva que se afunila, aqui o foco vai se fechando num encaminhamento em que a estesia é posta como fronteira entre o sensório e o entranhamento corporal, portanto, o corpo como fenômeno, na ambiguidade de reunir em si a falácia de sua oposição à alma – uma vez que tal proposição reinstala o sentido batido, superficial e ralo da metafísica ao encará-lo como estrutura físico-química ou biofisiológica – e a transitoriedade do que é i-mediato. Assim mesmo: i-mediato com hífen para intensificar o sentido ao qual queremos chegar: sem (i-) mediação (-mediato), solene na experiencição de um apropriar-se sem a necessidade de um tradutor, de um intermediário que nos sufoque com conceitos reduzidos quase sempre a construções judicantes, ou metajudicantes. Assim entendemos o corpo: um meio do caminho, o que está sempre a se constituir e a se realizar na assunção de seu mistério corporal, tal qual o mar de Virgílio de Lemos, que está sempre a se fazer, a se tornar. Reforçando o diálogo:

O corpo (o sentir, a sensação), este sim, é a pura e simples (i.e., instantânea, imediata) percepção de algo ou de *uma* coisa. Corpo é percepção e não que ele *tenha* ou seja *dotado* de percepção, no sentido de que a percepção seria uma *coisa*, uma propriedade ou uma capacidade que se acrescentaria à substância, à base-corpo, o que, evidentemente, levaria a supor que corpo pré- ou subexistiria ao sentir, ao perceber. Portanto, “pura e simples (instantânea, i-mediata) percepção sensível” quer dizer *ver* e ver, por sua vez, quer dizer *descobrir*. Ou seja, mais uma vez, *ver* não é o ato do órgão da visão denominado *vista* (o sentido da vista ou da visão), mas, sendo perceber (o *noein*, o *nous*), é um *dar-se conta de*, um *inteirar-se de* – nisso está o descobrir, o mostrar-se disso ou daquilo *como* isso ou aquilo. (FOGEL, 2009, pp. 48-9)

Ao reduzir o verbo “olhar” para o substantivo “olho”, fazemos a curva na rota de trazer ao corpo o enfoque sensorial, porém ambigualmente vigente, conforme expusemos acima. No todo do corpo, o olho (a visão) é a parte que recupera e ilude no que se apresenta e se vê a necessidade de uma adequação racional. Afinal, o que vemos é, de fato, o que se expõe ou apenas uma possibilidade de se apresentar? Possivelmente, jamais saberemos.

A sinuosidade que desvia o caminho de uma possível reificação do corpo como entulho orgânico é feita logo na primeira palavra da segunda estrofe: “oblíquo”. O obliquar-se virgiliano é a salvaguarda do trânsito cravado na linha fronteira entre o senso comum e sua transgressão. Desse modo, conseguimos perceber a ambivalência de seu duplo caminho, na qual as polarizações do racional e do poético se ambigüizam, saindo de um duplo (posição antagônica) para uma dobra (imbricação contínua e desfazimento dos opostos na instauração de cadências de realidades consumadas no real).

O torto percurso desta estrofe nos diz ainda que o instante é um lapso que atravessa nossa percepção na inquietude da realidade: “Oblíquo o meu olho e o inquieto instante” (LEMOS, 2001, p. 16).

Ora, evidentemente aqui se intensifica o que levantamos como quebra de um sentido reto, quando se expõe a realidade enquanto movimentação contínua, impossível de se reter numa estrutura calcificada. O instante é inquieto porque insta! Porque interroga o tempo, o real, numa dinâmica de ser e estar sendo ininterruptamente. Obviamente, que, quando dissemos interrogar, não nos referimos à condição comum de um sujeito se dirigir ao outro e fazer uma pergunta. Não, aqui nos detemos nesse verbo como uma convocação (-rogar) que parte de dentro (inter-), que em verdade nunca partiu, porque vigora incessantemente. Assim, questionar o tempo ou o real significa restituí-los em seu vigor, como presença, como luz.

Não nos referimos casualmente à luz, pois esta é uma questão cara ao próximo verso, expondo-se como fertilidade de possibilidades, conforme veremos abaixo. Ou seja, a luz é o aberto que ilumina o aparecer do que se presencia. No poema, ela aponta, beija. Neste beijo, a superfície do que se ilumina desabrocha; então a luz e o beijo estão numa ligação íntima como aceno alquímico destituído de antagonismos. Pois se a luz indica uma abertura, sendo o próprio acontecer do aberto, o beijo é o gesto que alinhava a pegada e o pé numa caminhada, o momento em que dois se fazem um. E notemos: não é qualquer beijo, mas um com “ardor”, inflamado por um intenso calor! Ora, o calor é agitação, fogo que queima sem chamas, provocando ebulição, auferindo a instabilidade contínua no limite entre a gula e a contenção de um corpo que ama.

É interessante perceber que o verso se alarga para os demais em função de sua posição de horizonte, isto é, ele costura em sua envergadura o transbordar que pinta o firmamento com rajadas de luz no limiar entre noite e dia. Durante esse momento, não sabemos se é o dia que anoitece ou se é a noite que amanhece, e assim, é com essa imagem de excessividade que o verso cavalga os outros, impondo um ritmo próprio que não se restringe ao final de uma estrofe, ao contrário, continua no compasso musical de sua fluência:

[...]
a própria luz que aponta e beija com ardor
tuas ancas de canela na oblíqua esteira
oblíqua a tua lenda, invisíveis tuas barcas

(LEMOS, 2001, p. 16)

Nessa cavalgada, a canção perfura, corrompe, rasga a nomenclatura do versejar claustrofóbico para tentar chegar o mais perto possível do silêncio manifestado nas palavras, da fonte irradiadora do ardor com o qual o erotizar do corpo se obliqua. Neste sentido, o gosto de “canela”, lambuzado nos lábios, que beija o sexo tece e entretece a ânsia do orgasmo (*la petit mort*). Seria este o momento mais próximo de sentir, digamos, fisicamente, a morte ainda em vida, um instante, cuja penetração transcende a euforia dos órgãos genitais para uma travessia, na qual o abraço do corpo também enlaça o porvir do que no abraço se abraça. Assim, o espaço entre a mão que se lança para agarrar a morte e a morte como dádiva suprema da vida é o entre, o gesto da ausência naquilo que se presencia. Esta fuga tão presente no que se tenta pegar, a falta no que comparece é o obliquo virgiliano, que deriva a expressividade em dissimulação. Ressaltando que encaminhamos o dissimular como um modo de outrar-se, a presença sempre ausente na doação do real em realidades.

Ainda na segunda estrofe, percebemos que a palavra “oblíquo” aparece três vezes. O que isso poderia significar? Decerto, não podemos afirmar uma verdade que resolva tal situação; então a leitura que fazemos é de entrever nessa insistência o sentido de dissolução do que está firmado em bases irreduzíveis. Desse modo, e conforme já dissemos mais acima, esta movimentação corrompe poeticamente a estabilidade de exatidões, ao se propor o contínuo obliquo; portanto, eis a dissimulação das coisas imediatas no exercício de seu apropriar-se ressignificativo. Assim, o sentido i-mediato (cf. FOGEL, 2007) de algo é a constante reestrela de sua aparição, tal qual nos diz o poema de Alberto Caeiro:

Vale mais a pena ver uma coisa sempre pela primeira vez que conhecê-la
Porque conhecer é como nunca ter visto pela primeira vez,
E nunca ter visto pela primeira vez é só ter ouvido contar

(PESSOA, 1974, p. 232)

A dedicação com a qual nos empenhamos neste trabalho está em sempre ver, originariamente, em que cada verso inaugura o que nunca fora visto ou dito, como aquela velha música que, por ser significativa, sempre é ouvida como se fosse a primeira vez. E é nesta mesma dinâmica que entendemos a poética virgiliana, na medida em que passagens como “oblíqua esteira / oblíqua a tua lenda, invisíveis tuas barcas” (LE MOS, 2001, p. 16) são entoadas num ritmo marcado, instaurando uma cadência melódica que deságua na

terceira estrofe sem perder o andamento. É música saída da rebentação, cuja sonoridade encharca nossa audição e nos conduz ao embalar feroz de sua monção.

Um corpo chama pelo outro, aprofunda-se em outro, conformando uma unidade. Fato que nos enseja a percepção de que não se trata apenas de aglomerados orgânicos, mas de corpo em êxtase, sendo ele mesmo a exaltação do amor, na qual o profano e o sagrado se comprazem em vertigens: dois se fazendo um.

A obliquidade imbrica penetrações, desvios, nos quais o comum se desencaminha nas entrelinhas do poético. Tanto que “esteira”, além de ser um tipo de tecido (ou tapete) feito de matéria vegetal, palha, também significa o vestígio da passagem de embarcações pelas águas. Assim, tal palavra é caminho e descaminho, rasgo e quentura de acolhimento, pois é tanto o esconderijo do desejo carnal, quanto a tessitura do que faz mundo. E como mundo podemos pensar o acontecimento da realidade na feitura que enlaça o que foi, é e será, portanto, memória.

A “tua lenda” retoma um passado, desenrola o histórico num sentido de marcas presentes na pele, dada a travessia de uma vivência. É a narração contida num intervalo de morte, uma vez que entendemos ser o viver o desabrochar da vida a partir do e em conjunto com o húmus da morte, onde na flor nascida há o cheiro que navega um no outro. Nesse viés, a morte não é um fim, mas plenificação. A palavra “lenda” indicia a contação de filigranas entretecidas, dando luz ao mosaico de tempo e história, vida e morte na paisagem do real. O pronome “tua” encena o paradoxo de perspectivas: um eu que fala e um tu que escuta, assim como um eu que escuta e um tu que fala: é a questão do outrar-se já proposta desde a primeira estrofe e que permanecerá nas próximas.

Dando um pouco mais de atenção a essa estrofe, ela explicita um eu e um tu de maneira mais incisiva que as demais. Afinal, que pessoas são essas? Certamente, não se trata de uma enunciação gramatical de enfoques discursivos, tendo em vista que um poema está além das delimitações normativas da linguagem como ciência. Por isso, preferimos evocar a narradora de *A paixão segundo G.H.*, romance de Clarice Lispector, para nos ajudar a desfigurar a sisudez de um conceito acabado e nos conduzir à ambiência do “entre”, da ambiguidade onde o eu conforma o tu tanto quanto o tu está engravidado do eu: “O que os outros recebem de mim reflete-se então de volta para mim, e forma a atmosfera do que se chama: eu” (LISPECTOR, 2009, p. 27). A atmosfera é essa opacidade, o nublado espaço de indeterminações no qual eu-tu-eu são um. Esse esfumar-se de exatidão

brinda o despropósito de um tamanho resultante da tentativa de se medir onde termina o eu para iniciar o tu. O eu que conhecemos retoricamente está na decisão de uma escolha que afasta de si o outro, quando o primeiro se enclausura na retidão de uma subjetividade.

Ao pensarmos no diálogo entre o trecho acima e o final da segunda estrofe do poema em estudo, notamos um amálgama de diferenças que aparentam uma evasão subjetiva, mas que se consagram facetas de um mesmo. Assim, o eu é tu tanto quanto o tu é eu mediante a riqueza do ser que é e não-é. Por isso, no poema temos o pirilampejar do que se diz e se cala na fala poética. Mais ainda: por isso, podemos entender porque, aquilo que, a princípio, possa parecer uma ruptura semântica, na verdade, está se engalfinhando no cerne mais profundo de um sentido, exatamente por fazer aparecer no que se estranha o que se entranha na linguagem.

É nessa dinâmica que lemos o final da segunda estrofe – “invisíveis tuas barcas”, logo após ter lançado ao nada a palavra “lenda”. Ou seja, tendo sempre como horizonte o movimento do obliquo enquanto entortar, desviar, errar, a evocação da memória em lenda oferece o que não se vê (“invisíveis”) como rasgadura que fere as águas num risco de presença, que logo será encoberto, portanto, retornando ao vazio. E o que podemos entender por vazio? O mar, já que o vazio não é sinônimo de ausência, mas de excessividade. Um vazio gestante de possibilidades, o nada como o “buraco que perdeu o fundo” (COUTO, 2007, p. 136), isto é, o ausentar-se no que se presentifica tal qual o mar que se desdobra nos rios, penetrando a terra e possibilitando vidas. Podemos dizer tudo isso de maneira ainda mais clara: o mar é o corpo masculino que, na braveza de ondas, aguarda o singlar das “barcas” – o corpo feminino – em seu desejo. E assim chegamos à terceira estrofe:

no embalo lento da monção dos sentidos,
sobreimpressar inscrevendo-se no meu corpo
oblíquo o teu olhar, o híbrido veio insaciável

(LEMOS, 2001, p. 16)

Obviamente, a leitura dessa estrofe é feita com a retomada da anterior. Aliás, o ritmo de se retomar o que já fora dito é constante na poética virgiliana. Este poema é um exemplo disso, ritmando-se num bater de ondas: estas, quanto mais batem, mais retomam aquilo que são: mar. Nessa movimentação, aquilo que se vê está sempre um passo ao indizível. Não é à toa o choque de imagens, a falta de uma medida equilibrada no âmbito

estético. Ousamos pensar que qualquer estética possível em sua voz está no intuito de se redizer constantemente, deformando as linhas que estruturam uma formalidade convicta.

Trazendo às palavras a tentativa de se perceber tais afirmações, a estrofe acima continua o andamento do improviso musical. Assim, na transfiguração das vagas toantes, na minúcia de seus ecos, as barcas são o contorno do calor de um corpo sobre o outro. Tal como uma embarcação navega na imprecisão das águas, o gestual do corpo se abunda contra os lascivos caminhos do outro: relevos. Um penetrar-se mútuo em movimentações convergentes: reentrâncias e saliência. As barcas são penetradas pelo mar, assim como o mar recebe as investidas de corpo. Daí, o ritmo do poema é o ritmo da possessão: pequena morte em espasmos: arrebatamento. Sem nomes ou rostos, são duas diferenças que se colidem e se retraem, fluindo, harmonicamente, em suas singularidades.

A “monção de sentidos”, um mergulho no não-saber que é o outro. Um mistério sempre mais enigmático à medida das incursões. Saber o outro não é conhecê-lo no que explicita, mas sê-lo no segredo guardado em seu silêncio, habitá-lo. E, quanto mais se aprofunda, mais se perde. Uma tempestade sinestésica, em cujos corpos se imprime o desejo pelo desbravamento.

Cava o corpo o olhar que fere a pele, incrustando-se nela a inscrição do desejo: a obliquidade de um corpo, de um outro olhar, do olhar impresso do outro que é também o mesmo: “inscrevendo-se no meu corpo / oblíquo o teu olhar”. Isto é, o gracejo de rotas sinuosas por onde passam segredos, enigmas, tudo que ainda não é e vem a ser no toque inflamado de transbordamentos: um-e-outro, pois se faz unificado o que parece vir de fora, mas que é, na verdade, um desdobramento do que já existe e é interno. O derredor que transita na travessia própria da constituição de ser um mesmo com o outro, eis a obliquidade que transpassa os limites de mera sensibilidade, que explode os poros arrebatando-os em clareiras. Nelas, o claro e o escuro se perdem e se encontram na conformação de uma unidade.

E ainda: “o híbrido veio insaciável” pede mais poema, interfere no cansaço de uma declamação, roga por fôlego para continuar sua cavalgada. O corpo não quer descanso, quer mais corpo, quer ser com o outro, quer ser. Assim, o “híbrido” é reunião de cor, do que era ausente e se retrai no que se apresenta: gemido no pé do ouvido ao implorar ser explorado. A híbrida essência da fome quer mais penetração, mais adentramento na diferença de ser o que está sendo, principiando-se a todo instante. Cada gota de suor é onda

que volta a ser mar e, iniciando com uma palavra que pinta a imagem da transfiguração, da quentura do sexo, temos o mesmo calor contra as muralhas de exaltação das vagas. Eis a última estrofe:

como o próprio eco das vagas contra a muralha
da fortaleza, abrindo-se a meus assaltos
mudos, minerais, fragmentando oblíquo poente.

(LEMOS, 2001, p. 16)

Não dá para pedir arrego, o poema convoca a exaltação do verbo: transeunte loquaz sempre em lascivos movimentos com a língua. Permite o “como”: conjunção que muda a atmosfera da estrofe em relação à anterior, enriquecendo o poema de sentido, ao nos convidar para a intermitência entre corpo sonoro de pulsão sexual e corpo feroz de explosão em marés. Da mesma forma que o “eco das vagas [estoura]³ contra a muralha / da fortaleza”, a ferocidade do desejo se encarna no vigor de querência. Não há voz que embale tais sussurros: gritos de prazer na plenitude da mudez: ouvir é calar, entranhar na cova onde habita o silêncio.

Etimologicamente, mistério e mudez partilham da mesma raiz: *mu*, do grego *mû*, cuja origem onomatopaica recupera a expressão de gemidos, grunhidos emitidos pelo fechamento dos lábios. Assim, mistério e mudez se engalfinham enquanto recôndito de bocas. Pulsões no embate surdo de pele: “assaltos mudos”. Assaltar é se repentinhar no espanto da criação, aprofundar-se no outro em busca de si mesmo; por isso, o som que não se fala, que se cala porque escuta: fome que reclama essência: “minerais”. Nesse embrenhar-se mútuo, os espaços se derrocam na obliquidade do obscurecimento. Noutras palavras, o descanso que espera o cansaço dos corpos pinta de poente o horizonte – orgasmo: *la petit mort*. Pequena morte engrandecedora dos murmúrios que restam no fenecimento de um instante. O corpo se renova: morre. No alvorecer de outro instante, os olhos que regiam as imagens circundantes se abrem para acolher tudo novamente pela primeira vez: “fragmentando oblíquo poente”. Uma inclinação, o obliquar-se na imagem que se forma na retina de olhos em ressaca: vagas que arrebatam, retomam o início, principiando-se constantemente em mar, em corpo.

Embora os sons de finalmente já estejam batendo à porta desta interpretação, impossível não lembrar Machado de Assis e os olhos de sua Capitu. Diálogo pertinente que merece, por enquanto, um até logo:

Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras

partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. Quantos minutos gastamos naquele jogo?

(ASSIS, 1982, p. 219)

NOTAS:

¹ Originalmente, o 13º verso é grafado assim em *Para fazer um mar*: “da fortaleza, abrindo-se **os** meus assaltos”. Porém, por estranhar a regência, entrei em contato com o Virgílio de Lemos e ele gentilmente recebeu meu pedido, confirmando a versão utilizada neste trabalho, em que se configura a preposição “a”. Desse modo, fica assim o verso: “da fortaleza, abrindo-se **a** meus assaltos”, segundo o e-mail a mim enviado pelo poeta, no dia 24 de junho de 2010.

² Discutir a questão da coisa agora seria desviar o foco de nosso diálogo, porém também não podemos passar levemente por ela. Coisa é uma das possíveis traduções da palavra grega *ón*, cujo significado é impossível de se ter por um conceito, tendo em vista a ambiguidade pertinente a tal palavra. Assim, depreendemos que *ón* é uma dobra que resgata o particípio presente do verbo *einai*, trazendo o princípio do limite e não-limite, do “sendo” como uma restituição ao ser no vigorar do que é enquanto está sendo. No que diz respeito à palavra coisa, o *ón* teve como traduções ou derivações: *res* (causa, coisa); *ens*, *entis* (ente); *ergon* (obra); *essentia* (*ens* > *esse* > essência); *ousia* (propriedade, o que é). Portanto, ao tratarmos a coisa como aceno à essência, eis o sentido que queremos enfatizar, na medida em que retoma o originário, embora esse mesmo sentido tenha-se perdido na tradução latina de *ón* por *res* (coisa). Para um aprofundamento nesta questão, podemos conferir o ensaio “A arte, o originário e a verdade”, de Manuel Antônio de Castro, texto de apresentação da tradução de *A origem da obra de arte*, de Martin Heidegger. Também recomendamos o ensaio “A coisa”, deste último.

³ Inserção nossa.

REFERÊNCIAS:

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

COUTO, Mia. *A varanda do frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FOGEL, Gilvan. “Notas sobre o corpo”. In: CASTRO, Manuel Antônio de (org.). *Arte: corpo, mundo e terra*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

_____. “O desaprendizado do símbolo (a poética do ver imediato)”. In: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, nº 171, pp. 39-51, 2007. Trimestral.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaaios e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2001.

HESSE, Hermann. *Sidarta*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

LE MOS, Virgílio de. *Para fazer um mar*. Maputo: Instituto Camões, 2001.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MEIRELES, Cecília. “Canção excêntrica”. In: *Flor de poemas*. Rio de Janeiro: Aguilar, INL, 1972.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Rio de Janeiro: Grifo, 1969.

PESSOA, Fernando. *Obra poética em um volume*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.

Texto enviado em 01/09/2010 e aprovado em 12/01/2011.

CONCEIÇÃO LIMA, PARA ALÉM DO FIM DO MUNDO

CONCEIÇÃO LIMA, BEYOND THE END OF THE WORLD

Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves

Mestrando em Literaturas Portuguesa e Africanas – UFRJ
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Bolsista CAPES

RESUMO:

A poesia de Conceição Lima é fortemente marcada pela distopia pós-independência. Em uma realidade social e politicamente fraturada, seu fazer poético não passa sem perceber as situações que a rodeiam. Se, por um lado, seu olhar analisa criticamente essa situação, por outro ele também demonstra um cuidado maior com a poesia e sua construção estrutural: aliando os dois pontos de vista, Conceição cria um novo mundo a partir de velhas e dominantes estruturas de poder. Este artigo intenta discorrer brevemente acerca do processo de produção poética de Conceição Lima.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; distopia; Conceição Lima

ABSTRACT:

Conceição Lima's poetry is strongly marked by the post-independence's dystopia. In a socially and politically fractured reality, her poetic skills do not pass by the situations that surround her without noticing them. If, on the one hand, her view critically analyzes this situation, on the other it also demonstrates her concern about poetry and its structural construction: allying the two points of view, Conceição creates a new world from the old and dominant structures of power. This article aims at expatiating briefly on Conceição Lima's process of poetic production.

KEYWORDS: Poetry; dystopia; Conceição Lima

Viajamos numa vasta esfera, permanentemente mergulhados na incerteza, empurrados de um lado para outro. Sempre que encontramos uma referência e a queremos agarrar, ela desloca-se e perdemo-la. E se a seguimos, ela ilude o nosso abraço, evapora-se, e desaparece para sempre. Sonhamos permanentemente encontrar terreno sólido e alicerces para construir torres que dêem para o Infinito, mas sempre todas essas bases se esboroam, e a Terra teima em abrir-se em abismos.

Blaise Pascal *

Há uma espécie de força a sincronizar o voo dos pássaros – a pô-los em contínuo balouçar, a empurrá-los em harmonia contra o vazio de um céu sem ventos, um silêncio breve na onipotência de um deus. Percepção contemplativa, distante de uma racionalização imediata e objetiva: impressões de um mundo cingidas a uma experiência individual e única – olhar, cuja gênese é a tensão erótica entre um sujeito estilizado e suas histórias, individual e coletiva. Desse descobrir, sempre singular, surgem formas distintas de composição, músicas dissonantes, porque particulares são as consequências de uma

experiência, mesmo quando compartilhada por uma comunidade, independente se são os mesmos pássaros, o mesmo céu, o mesmo instante.

Desses deslizamentos insólitos de sentido, a poesia irrompe sempre como manifestação única. Desde a conhecida aula proferida por Barthes, a crítica literária difunde, com mais veemência, a concepção de que a palavra poética é, como a palavra divina, inaugural – é ao trapacear a fixidez da linguagem que o poeta estrearia sentidos não usuais, apreendidos na solidez do verbo. Ao pôr em diálogo a inventividade das duas manifestações, Octavio Paz diz que “nós, homens, falamos palavras que designam isto ou aquilo (...). Cada palavra aponta para um objeto ou uma realidade fora dela”, enquanto “os deuses (...), segundo nos contam as cosmogonias, falam estrelas, rios, montanhas, cavalos, insetos, dragões” (PAZ, 1991, p. 14).

O poeta é, assim, um deus da terra e na terra, afeito a seus dramas: testemunha física – e não apenas abstrata, como se quer o Deus religioso – dos acontecimentos do mundo real. Em um movimento dual, a poesia tanto está referenciada nesse universo percebido, quanto é criadora de um novo território. Em um texto não gratuitamente chamado “*Engagement*”, Adorno afirma não haver

um conteúdo objetivo, nem uma categoria formal da poesia, por mais irreconhecivelmente transformado e às escondidas de si mesmo, que não proceda da realidade empírica a que se furta. Com isso e com o reagrupamento dos diferentes aspectos graças a suas leis formais, a poesia condiciona seu comportamento para com a realidade. (ADORNO, 1973, p. 66)

Dessa forma, ainda que seus estratos formais e “conteúdos objetivos” estejam distantes de uma atmosfera simplesmente representacional, a poesia se fundamenta em dados históricos, políticos e sociais concretos. Se sua existência está ligada a esse dado perceptível aos sentidos, ela é, por outro lado, uma projeção completamente nova – na medida em que se desloca da experiência empírica, finca raízes cada vez mais fortes em si, fazendo de seus arranjos estéticos, jogos polissêmicos e polifônicos sua espinha dorsal: um novo mundo, cujos limites transpassam sua *produção* e encontram no leitor uma *complementação*.

Em duas pequenas ilhas, na costa africana, o nascimento do mundo se confunde com sua ruína. Localizadas no Golfo da Guiné, no oceano Atlântico, as ilhas de São Tomé

e Príncipe foram, durante anos, uma colônia ultramarina portuguesa – subterfúgio lexical para uma dominação que, além de política e econômica, era também cultural. Após a Revolução dos Cravos e a libertação de Portugal, a ascensão do sistema capitalista em nível global impediu que a pequena nação insular pudesse retomar os laços com um passado próximo no imaginário popular, mas remoto temporalmente: era preciso que o país se **re**estruturasse e se adequasse aos novos modelos que regiam as relações econômicas e políticas nesse novo mundo.

Nesse contexto globalizado, São Tomé e Príncipe continua a ser um dos países mais pobres do planeta, embora, há alguns anos, a descoberta de petróleo tenha modificado um pouco a economia das ilhas que, até então, fundamentalmente, girava em torno, apenas, da estrutura agrária – sua terra fértil já era usada, quando colônia, para plantação de cana-de-açúcar, fumo, café e, principalmente, o chocolate.

Apesar de algumas divergências em relação a datas, é sabido que a chegada dos portugueses ao Arquipélago aconteceu no início da década de setenta do século XV, tendo o povoamento sido iniciado em 1493, quando Álvaro Caminha assumiu o posto de capitão donatário. Basicamente, a população foi formada por portugueses da Ilha da Madeira, degredados lusos, espanhóis, crianças judias a serem cristianizadas e escravos da costa ocidental africana.

Esse caldeirão étnico transformou São Tomé e Príncipe em um país miscigenado. Já no início do século XX, o território santomense teve o ápice de sua produção de café e cacau – muitas dessas culturas de plantio eram dominadas por mulatos enriquecidos. Com a escassez de mão-de-obra, implantou-se nas ilhas o sistema de contrato: escravos de outras colônias portuguesas eram usados como massa trabalhadora. A independência, proclamada em 12 de julho de 1975, não libertou o país de amarras “coloniais”. O surgimento de um novo modelo de regramento global trouxe novas formas de exploração: o multinacionalismo afetou diretamente a economia do Arquipélago, que se percebeu, então, à margem de si.

Diante da coexistência do silêncio existencial acerca do futuro e do esfacelamento do passado, o poeta (como sujeito) coabita o espaço de cisão existente entre a modernidade e a ancestralidade – discussão corriqueira quando se pensa o contexto sócio-cultural das literaturas africanas de forma geral. Em um sentido mais amplo, o fazer poético tende entre

o fim de um mundo e os primeiros anos de outro – mundos não tão diferentes, já que ambos são marcados pela extensão da desigualdade e a prodigalidade da opressão. E é nessas pequenas ilhas, nesse exato momento histórico em que se busca redesenhar os contornos de uma nação, que a obra de Conceição Lima está inserida.

Seu primeiro livro, *O útero da casa*, já se faz ver como manancial poético para possíveis e relevantes discussões acerca da poesia pós-independência. Além de retratar com perícia os dramas da terra, os poemas convergem, em sua quase totalidade, para um processo de interiorização e mergulho nos meandros da subjetividade: o título da obra já é um reflexo desse olhar que repara o quão profundo e singular é a natureza do mundo e a natureza humana. Que há de mais particular que um útero, símbolo de um futuro e de um mundo por vir, inserido dentro da casa, o espaço canonicamente representativo da família e da nação? *O útero da casa* engravida-se de palavras na busca do poema exato que fará com que um novo cosmos ressurgja dos vestígios e das cinzas do outrora.

Esse auto-olhar inquisidor desnuda os estratos que constituem a escrita do corpo poético: o tempo, em suas incontestáveis marcas; a memória, em seu discurso que, amorosamente, esmiúça o passado e o projeta para além. Muito desse trabalho estético-político está sintetizado no que Carmen Tindó, ao comentar acerca da obra de Conceição, chama de “lirismo intimista”. Por “lirismo intimista” entende-se toda produção poética que, ao optar por um viés imagístico e subjetivo-reflexivo, otimiza-se, alcançando espaços e territórios muitas vezes embebidos no silêncio – parte-se do mínimo, do íntimo, do eu, para o macro, o coletivo, o nós. Descartam-se certezas falaciosamente sólidas, e o que resta são perguntas: apesar das constantes desavenças, quais os resquícios de humanidade em que todos estamos mergulhados?

Em oposição à fala, o silêncio, como aponta George Steiner (1988), é indício e emblema da presença de um deus oculto e velado: em um país fraturado em sua essência, o lirismo é uma opção silenciosa – se Deus está envolto no mistério da palavra inaudita, coagido pelos descaminhos do mundo, a criação é interrompida, porque toda existência, condicionada ao desdobrar-se de Seu verbo, é inviabilizada pelo vazio que sai de Sua boca. Se o homem, ator do teatro cruel do mundo, dogmatiza esse mistério e o usa como sustentáculo de sua religião e moral, o poeta preenche o espaço da criação divina com palavras suas – faz da poesia a palavra que Deus se recusa a proferir: criação. A criação da

palavra poética para a santomense não é uma afronta ao cosmos criado por essa “palavra primacial” – menos ainda uma busca por desvendá-lo e desnudá-lo. Se há alguma intenção em sua poesia, é a de mesclar seu rio ao mar, fundir-se ao Seu mundo, resgatar murmúrios, ir além, escrever.

Não há dogmatismo ou religiosidade em Seu fazer poético. Quando se pensa que suas palavras estão, de alguma forma, em diálogo com a presença divina, busca-se refletir que a criação poética é também criadora. Por maiores que sejam influências, tendências e pensamentos, há sempre o estabelecimento de novos laços: não há uma profusão de novas possibilidades de sentido apenas no que tange estratos linguísticos, mas também na relação estabelecida com o leitor. É nesse sistema, em que a obra de arte é o ponto de encontro entre quem escreve e quem lê, que o lirismo, como marca política, ganha força e potência propulsora – a conjugação entre trabalho estético (sem o qual não há, efetivamente, literatura) e ideologia é, no espaço da “pós-modernidade”, caminho de peregrinação: na sutil linha que os confunde, o poeta ergue sua escrita. Refutar uma ética poética é reduzir a poesia à vacuidade; subjugar-la a um tempo e espaço delimitados, é reduzi-la à burocracia.

A poesia pós-independência em São Tomé e Príncipe, e também nos outros países africanos de língua portuguesa, percorre esse caminho transtemporal em que o passado não é apenas um momento estanque, perdido no rumo dos acontecimentos históricos, mas é, principalmente, a fonte da memória, vasto campo a ser *percorrido* sem discriminações: transpassado duplamente por autor e leitor. Ao comentar o panorama poético da atualidade, Edgar Morin defende a necessidade de que o novo – o “moderno” – seja uma volta “recriadora” e reatualizada às origens:

Onde se encontra a poesia hoje? Na poesia e em outros domínios adquirimos a ideia de que não existe vanguarda, no sentido de que a vanguarda traz algo melhor do que aquilo que havia antes. Talvez a ideia pós-moderna consista em afirmar que o novo não é necessariamente o melhor. O problema não reside na produção sistemática e forçada do novo. A verdadeira novidade nasce sempre de uma volta às origens. (...), no fundo, toda novidade deve passar pelo recurso e pelo retorno ao antigo (...). O objetivo que permanece fundamental na poesia é o de nos colocar num estado segundo, ou, mais precisamente, fazer com que esse estado segundo converta-se num estado primeiro. O fim da poesia é o de nos colocar em estado poético. (MORIN, 2008, p. 43)

Ao adentrar *O útero da casa*, um poema parece ser bastante significativo quanto ao poder gerador do labor literário: “Antes do poema”. Entretecendo-se às palavras que compõem esse corpo escrito, o leitor é sutilmente conduzido, já a partir do título, à

percepção de que os versos que o constituirão e lhe darão forma estão “localizados” em um tempo anterior à substancialização da própria escritura: o verbo compõe a atmosfera existente e a condição necessária para que o poema, como manifestação física do movimento abstrato do mundo, se materialize. Esse antes “do tempo” é indício da independência da palavra poética em relação à divina: a poesia se desencaminha da linearidade do tempo imposta por *Chronos* e o faz retroceder a um mundo ainda despido da angústia dos dias – mundo possível apenas por intermédio da palavra poética.

“Antes do poema”

I
Quando o luar caiu
e tingiu de magia os verdes da ilhah
cheguei, mas tu já não eras.
Cheguei quando as sombras revelavam
os murmúrios do teu corpo
e não eras.
Cheguei para despojar de limites
o teu nome.
Não eras.
As nuvens estão densas de ti
sustentam a tua ausência
recusam o ocaso do teu corpo
mas não és.
Pedra a pedra encho a noite
do teu rosto sem medida
para te construir convoco os dias
pedra a pedra
no tem que te consome
As pedras crescem como vagas
no silêncio do teu corpo
Jorram e rolam
como flores violentas
no silêncio do teu corpo
E sangram. Como pássaros exaustos.
A noite e o vento se entrelaçam
no vazio que te espera.

(LIMA, 2004, pp. 46-47)

O tempo está continuamente marcado em todos os versos. Em diálogo direto e amoroso com o *tu-poesia*, o *eu-poeta* vai construindo, “pedra a pedra”, um poema que pretende ser seu próprio rito: rito como preparação, construção. Pré-poema que se insurge na paisagem como manifestação sensorial, como o “antes” do tempo da palavra-corpo: experiência. Isomorficamente, a questão temporal é igualmente trabalhada nesse vazio:

basta não só perceber que a palavra inicial e inaugural de todo o corpo poético é “quando”, mas também notar que há um jogo com os tempos verbais que o compõem – os nove primeiros versos estão no passado; enquanto, a partir do décimo, todos estão presentificados. Essa modulação revela uma duplicidade de momentos: a fugacidade do “tu-poesia” e o labor (re)criador do “eu-poeta”.

O primeiro instante é caracterizado pela efemeridade da própria ação, traço que se estende para o número de versos, nove. Simbolicamente marcados pela “magia” de um “luar” que, ocasionalmente, “caiu”, “os verdes da ilha” não respondem mais a uma lógica conhecida e racional – são agora testemunhas de um poema que percorre o mundo e, como se, encantando-o paulatinamente, deixasse os vestígios de sua existência aos que, de alguma forma, os possam ver. O poeta chega quando só há a magia dessa realidade passageira, quando o “tu-poesia” “já” não é; chega quando há sombras e murmúrios: resquícios que revelam o corpo poético, que lhe permitem entrever onde ele não mais está. O poeta chega como poeta, “para despojar de limites” o “teu nome” – irromper e esgarçar fronteiras, dilapidar e, com novas pedras e palavras, reconstruir.

O segundo momento é, justamente, o de recriação: passa-se a arquitetonicamente remontar o que “já” não é mais em plenitude. Processo que se revela como experiência da escrita e escritura da experiência: preenche-se a ausência do corpo, ao mesmo tempo em que também se preenchem as lacunas estruturais deixadas pela intermitência verbal – o tempo presente é indício desse duplo acontecer. Debruçado sobre seu próprio trabalho, o “eu-poeta” passa, então, a encher “pedra a pedra” “a noite/ do teu rosto sem medida”; a essa falta de identidade e características se busca, de alguma maneira, dar fisionomia. Soerguendo-se à medida em que “os dias” consomem esse “corpo” fugidio, a construção vai, gradativamente, transformando-se: “as pedras crescem como vagas”, liquefazem-se e a dureza e a imobilidade da rocha dão lugar, agora, ao fluir contínuo das ondas.

As “flores violentas”, espécie de releitura *baudelaireana*, “jorram e rolam” “no silêncio do teu corpo”, para sangrar, “como pássaros exaustos”. A palavra que é pedra, que é vaga, que são flores violentas, que são pássaros exaustos. A palavra, inicialmente bruta em seu significado, adquire, em contexto poético, um novo sentido; sentido que está, muitas vezes, marcado por influências de tantos outros, que já o contaram e cantaram, e que agora não é mais do que esse pássaro cansado de voar. Daí o silêncio, o cosmos se

reorganiza e o vazio se torna o prenúncio da palavra, o sopro criador: “A noite e o vento se entrelaçam/ no vazio que te espera.” (LIMA, 2004, pp. 46-47)

“Antes do poema”

II
Súbito chegaste
quando falsos deuses subornavam
o tempo
chegaste para despedir
a insônia e o frio
chegaste sem aviso
quando a estrada se abria
como um rio
chegaste para resgatar
sem demora o princípio.

Grave o silêncio rodeia o teu corpo
hostil o silêncio agarra teu corpo.
Mas já tomaste horas e abismos
já a espessura do obô
resplandece em tua testa.
E não bastam pombas em demência
no teu rosto
não bastam consciências soluçantes
em teu rasto
não basta o delírio das lágrimas libertas.

Eu cantarei em pranto
teu regresso sem idade
teu retorno do exílio na saudade
cantarei sobre a terra
teu destino rebelde.

Para te saudar no mar e no palmar
na manhã do canto sem represas
cantarei a praia lisa e o pomar

Direi teu nome e tu serás.

(LIMA, 2004, pp. 48-49)

A segunda parte do poema estrutura-se distintamente da primeira – mesmo que, entre eles, haja uma necessária articulação (visto que ambos estão dentro de um mesmo útero, de uma mesma casa), a composição é diversa. Não há, agora, a polarização entre um passado silencioso de poesia e um presente de ruínas – os dois momentos, conjugados pela música marcada do “eu-poeta”, se projetam para um futuro: “Eu cantarei em pranto”. Visualmente, já é possível perceber uma mudança em relação à parte anterior: o uso de estrofes. Organizadas em uma gradação que segue a lógica temporal, cada uma delas

representa um momento diferente: os cortes feitos por elas são cortes feitos na carne dos dias e das horas.

Primeiramente, lê-se que o *tu-poesia* subitamente chegou – diálogo claro e objetivo com o “luar” ocasionalmente caído do poema anterior. Esse tempo é o tempo subornado de “falsos deuses”, de uma verdade instaurada por quem falaciosamente acredita ter alguma espécie de poder e domínio sobre a *outridade*¹; de quem crê ser maior que o correr inabalável dos minutos. É nessa primeira estrofe que estruturas repetidas podem ser, inicialmente, detectadas: composta de dez versos, há uma ligação semântica entre os cinco primeiros e os cinco últimos – “Súbito chegaste” e “chegaste sem aviso”; “quando falsos deuses subornavam/ o tempo” e “quando a estrada se abria/ como um rio”; “chegaste para despedir” e “chegaste para resgatar”; “a insónia e o frio” e “sem demora o princípio”.

Esses pares paralelísticos se repetem posteriormente, mas, nesse momento, possuem uma característica interessante que deve ser mais bem analisada. Há, entre os dois momentos, uma clara mudança de perspectiva acerca de um mesmo lugar, em um tempo histórico delimitado: em um único movimento, a poesia, com toda sua carga simbólica, surge para modificar o ponto-de-vista do poeta em relação ao que o circunda – se ela vem para “despedir”, também vem para “resgatar”; se há “insónia e frio”, não há “demora” na retomada do “princípio”; se “falsos deuses” perambulam pela terra com ignomínia, uma “estrada” se abre “como um rio”, para levar a algum lugar novo, até então escondido pela “espessura do obô”. Há uma mudança centralizada no sujeito – mudança nas retinas: um novo modo de olhar é encetado por ele e a percepção negativa desse momento vai, progressivamente, se esvaindo na busca incauta de um futuro imaginado à luz do princípio.

A mudança focal distancia esses dois novos mundos, mas também faz uma aproximação muito interessante entre dois (uni)versos: “o tempo” e “como um rio”. Se a metáfora é corriqueira, separá-las dentro da estrutura poética não o é: esse hiato é também o não-dito constantemente referido em outras passagens – aqui, porém, a poesia se infiltra e dá carnadura e sustentação a esse corpo que se engendra: entre o tempo e o rio, há nome e verbo, chegados “sem aviso”. Desse novo lugar, o presente se solidifica e o poeta busca, então, uma foto qualquer que dê identidade a essa procura.

Violentemente, “o silêncio” circunda esse corpo sem nome. E a leitura toma um viés inegavelmente social: que calar-se é esse que busca impedir a materialidade da

palavra? Em um país cercado, no passado, pela presença real do colonialismo, o silenciamento foi medida de Estado: abafaram-se vozes discordantes politicamente, como também se atravancou o desenvolvimento da literatura como manifestação escrita. Daí inferir que o “mas”, presente no terceiro verso da segunda estrofe, seja um grito irrefutável de liberdade: “o silêncio” “rodeia” e “agarra”, “mas”...

Enraizado no agora, “mas” esticando os braços para o futuro, o “eu-poeta” costura o domínio histórico ao bordado do literário. O tom melódico de toda a segunda parte do poema é exortativo: “cantarei” “teu regresso”, “teu retorno” “sobre a terra”. A ânsia de se fazer escutar é uma tentativa de lograr o represamento de seu “canto” – manifestação concreta (e, portanto, real) a coibir a propagação de sua música (poesia). A ambiência matutina é outra incidência desse porvir por que se espera: é a “manhã” o germen do dia, vestígio do tempo sempre a retornar a um ponto de partida inicial (mas nunca igual ao anterior) e da possibilidade de transformar pássaros cansados em uma fênix, a renascer constantemente.

Não gratuitamente, também, o “obô”, floresta típica do país, surge tanto na poesia quanto resplandecido em uma “testa” (o lugar do pensamento, da crítica): o corpo vai identitariamente se formando daquilo que é incontestavelmente santomense – essa percepção, no entanto, não faz com que o verbo poético se deixe seduzir pelo fácil caminho do nacionalismo exacerbado. Se há o alvorecer de uma nova realidade, impassível e inabalável nem mesmo por “pombas em demência” “no teu rosto” e por curiosas “consciências soluçantes” “em teu rasto” (nota-se o jogo fônico rosto/ rasto, indicando mais uma das estruturas paralelísticas já mencionadas), o “delírio das lágrimas libertas” também “não basta”: os lapsos de irrealidade, que potencializam o sonho e o elevam à ficcionalidade utópica, são, pelo “eu-poeta”, também preteridos.

Nesse sentido, vale a pena retomar o anjo da História benjaminiano: há um passado de ruínas e barbárie que só é novamente alcançado a partir de uma reconstrução arqueológica – remontagem “pedra a pedra”; anjo que se projeta para o futuro. Projeção: o leitor procura, ansioso, um escape – a saída está além da razão, do conhecimento e de obviedades categóricas. O tempo agora é o de jogar-se com vigor por essa inesperada realidade: é o futuro do presente – “cantarei”, “direi”. É, nesse mesmo instante, que o “eu” graficamente circunscreve-se em todo esse “antes do poema”: essa é a hora em que

subjetividades podem, novamente, ser delineadas. É a hora em que a poesia se debruça sobre si mesma e pode “saudar” o poema “no mar”, “no palmar”; momento em que estética e ética se harmonizam e que o poeta, profeticamente, faz de sua palavra um ato genésíaco. Recolhe do mundo o que já foi feito e nomeado. Dando a tudo a fluidez dos rios, reedifica o verbo pela potência criadora: “Direi teu nome e tu serás”.

Unindo laços e mundos: cabe ao leitor depreender desse primeiro nível “lírico intimista” da poesia um viés também político. Em um mundo neoliberal que massacra idiossincrasias, o papel desenvolvido pela última ponta da trinca autor-obra-público se torna cada vez mais relevante: o poeta oculta a realidade com apurada astúcia, escondendo-a sob a seda do tecido poético, velando-a, metaforizando-a, deixando, no papel, marcas inegáveis de sua existência; conscientemente, ele monta um *puzzle* a ser decifrado e remontado pelo leitor – “lágrimas libertas”, “canto sem represas”, resquícios, “estradas” que se abrem “como um rio”.

Olhando o céu e desenhando o percurso de voo dos pássaros que seus ouvidos podem ver e da música que seus olhos podem auscultar, a poesia de Conceição Lima perpassa o tempo e os sentidos. O mar, a terra, a lua, um murmúrio não identificado, as vagas batendo em rochedos e lambendo a praia: cria-se um mundo a partir da palavra; espaço de desejo do ser, de espriamento da liberdade. Esse universo atravessa o entendimento estrutural da poesia, seu “antes”, seu depois, sua ligação com uma espécie de apoio “transcendental” a sustentar o mundo durante os bruscos movimentos da história – Deus, talvez. Retomando Morin, o *fim* “da poesia é o de nos colocar em estado poético” (MORIN, 2008, p. 43). Sempre seu último verso para além do fim do mundo.

NOTAS:

* A epígrafe deste artigo foi retirada dos sites:

<http://entrepresentesess.blogspot.com/2009/05/quando-considero-curta-duracao-da-minha.html>

<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/pascal.html>

Consultados em 10-04-2011.

¹ *Outridade* é um conceito de Octavio Paz para definir os sentidos criados pela poesia.

REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor W. “*Engagement*”. In: *Notas de literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

_____. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: *Notas sobre literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

BARTHES, Roland. *Leçon*. Paris: Seuil, 1977.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BIRMAN, Joel. “O sentido da retórica: sobre o corpo, o afeto e a linguagem em psicanálise”. In: BEZERRA Jr. e PLASTINO, Carlos Alberto. *Corpo, afeto e linguagem*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001.

LIMA, Conceição. *O útero da casa*. Lisboa: Caminho, 2004.

MORIN, Edgar. *Amor poesia sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

PAZ, Octavio. “Leitura e contemplação”. In: *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Trad. Moacir Wernek. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro (Coord.). *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa*. Moçambique, São Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da UFRJ; Setor de Literaturas Africanas da F. Letras da UFRJ, 1999.

_____. “No útero da ilha: o sonho e a vigília”. In: BRASIL, Luiz Antonio de Assis e TUTIKIAN, Jane. *Mar horizonte: literaturas insulares lusófonas*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2007.

Texto recebido em 10 de abril de 2011 e aprovado em 31 de maio de 2011.

ENTREVISTA

GUIA JR. E XIPHEFO: ALGUMAS PALAVRAS

GUIA JR. E XIPHEFO: SOME WORDS

por Viviane Mendes de Moraes

Doutoranda em Literaturas Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Guita Jr., poeta de Inhambane, Moçambique, estreou, literariamente, em 1997, com o livro de poesia *O agora e o depois das coisas*. Em 2000, publicou *Da vontade de partir* e, em 2001, *Rescaldo*. Estes dois últimos foram reunidos, num volume único, intitulado *Os aromas essenciais* (2006), editados, ao mesmo tempo, pelas Editoras Caminho (Lisboa) e Ndjira (Maputo).

Com uma escrita considerada seca e pungente, ele tece com as linhas da língua portuguesa pensamentos e análises dos tempos do pós-independência em Moçambique, refletindo sobre a guerra “civil” que sucedeu à de libertação. Pertencente ao grupo denominado *Xiphefo*, o poeta busca, por meio da escrita, repensar o passado, questionar o presente e olhar para o futuro, sempre indagando se há realmente um porvir.

Viviane Mendes de Moraes (VMM): Existe um manifesto de *Xiphefo*? Discorra sobre os sentidos da palavra *xiphefo* e explique porque ela foi escolhida para designar este grupo de poetas.

Guita Jr (GJ): O *Xiphefo* /*xipêfu*/ é uma lamparina rústica, fabricada artesanalmente em chapa metálica, que utiliza como combustível o petróleo e é bastante usada nesta região pelas populações mais carenciadas. Usamo-lo como símbolo de algo que serve para iluminar, embora a sua chama não seja muito forte. Na gênese do *Xiphefo*, *Caderno Literário* (e *Caderno*, por sermos, todos os quatro coordenadores, na altura, professores de Português), está a tentativa de fugir à dificuldade de se publicar nos *media* em Maputo. Então, criamos o *Caderno* para possibilitar a publicação do que se produzia em Inhambane, quer fosse em poesia, quer fosse em prosa. Mais tarde ainda, publicamos banda desenhada, *cartoons* e peças de teatro, crítica literária e um historial cronológico de autores moçambicanos. Numa primeira

fase, trazíamos a público o que se produzia em Inhambane e, mais tarde, editamos escritores de outras províncias e até de fora do país.

VMM: Como você define a poesia de *Xiphefo*?

GJ: A poesia publicada no *Xiphefo* dividia-se em duas vertentes. Uma lírica, amorosa, que colocávamos na rubrica “Elo”, e outra – mais de intervenção social, mais crítica em relação à guerra civil vivida no momento e à atitude do *establishment* –, que era publicada na rubrica “Wona” (palavra que, em *bitonga*, língua local, significa “olha”, “vê”). Grande parte dessa poesia podemos considerá-la como que inicial, pois alguns de nós começamos a escrever a partir da edição primeira do *Caderno*.

VMM: Que temáticas e conquistas formais no campo da linguagem poética são peculiares a *Xiphefo*? Os poetas de *Xiphefo* ainda continuam produzindo?

GJ: A equipe de coordenação do *Caderno* era formada por Adriano Alcântara, português, e por Momed Kadir, (Danilo) Parbatus e por mim, os três últimos moçambicanos. É natural que o Adriano tivesse outras influências, para além de ser mais lido que nós. Nós teremos “bebido” mais de poetas de língua portuguesa. Mas, com certeza, foi sempre uma poesia livre, embora se possam encontrar alguns poemas com a preocupação em relação à rima. Na poesia de Wona, a linguagem é menos metafórica, ou é, numa fase inicial, por receio para com as autoridades, visto que se vivia em pleno monopartidarismo.

Aqueles com quem ainda mantenho contato, o Adriano, o Kadir e o Francisco Muñoz (colaborador), ainda produzem, com alguma regularidade. Quanto aos outros coordenadores (com a saída do Adriano, Artur Minzo passa a integrar o grupo editorial) e colaboradores, não tenho algum conhecimento.

VMM: Os poetas de *Xiphefo* são herdeiros de alguns poetas moçambicanos anteriores? Quais?

GJ: Se partirmos do princípio de que quem escreve, também, deve ter lido, então, essas leituras terão influenciado sua escrita. Não posso responder por todos, mas asseguro que os da minha geração, da minha faixa etária, terão lido quase tudo que vinha nos manuais escolares. E isso passa por Craveirinha, Luís Bernardo Honwana, Rui Nogar, Noémia de Sousa, Gorki,

Manuel Rui, Drummond de Andrade, Vinícius, Alda Espírito Santo, Rui de Noronha, etc, não em termos de obra completa, mas, basicamente, poemas soltos, contos ou excertos de romances.

VMM: As novas gerações de poetas moçambicanos leram os poetas de *Xiphêfo*? *Xiphêfo* influenciou alguns desses jovens?

GJ: Os que, talvez, tenham tido a oportunidade de ter acesso aos *Cadernos*, provavelmente os leram. Contudo, o mais provável é terem lido os poetas que tiveram suas obras publicadas em livro ou que apareceram em jornais e revistas nacionais. Até que ponto isso os terá influenciado... não sei responder.

VMM: Que poetas e escritores moçambicanos foram importantes para os poetas de *Xiphêfo*? Por quê? E para você, Guita, em particular?

GJ: Com certeza, muitos foram importantes! Houve, na década de oitenta, uma grande preocupação (do Instituto Nacional do Livro e do Disco – INLD) de fazer chegar a literatura moçambicana às escolas, e não só, ao público em geral. E isso ocorreu, quer pela via do livro escolar, quer através do apetrechamento das bibliotecas escolares e públicas, para além do preço do livro ser bastante acessível. Nas capitais provinciais, era bastante fácil encontrar, nas livrarias, livros de Craveirinha, Rui Nogar, Luís Bernardo Honwana (*Nós matámos o cão tinhoso* era de leitura obrigatória nas escolas), Marcelino dos Santos, Orlando Mendes, Carneiro Gonçalves, Sebastião Alba, Luís Carlos Patraquim, Gulamo Khan, só para mencionar alguns autores. Também aí circulavam os *Cadernos Caliban*, para além das páginas literárias dos jornais e revistas nacionais.

VMM: Que autores estrangeiros leu e quais foram fundamentais para sua trajetória poética?

GJ: Sobretudo os romancistas, também por serem de mais fácil acesso. Comecei com *Os Cinco* e *Os Sete*, de Enid Blyton, e os quadrinhos todos (*Tintin*, *Astérix*, etc.); li Júlio Verne, José Mauro Vasconcelos, Jorge Amado, Irving Wallace, muitos policiais da *Colecção Vampiro*, Herman Hesse, Gabriel García Marquez, Al Berto, Reinaldo Ferreira, Saramago, Lobo Antunes, Fernando Pessoa, Sepúlveda, só para citar alguns, e muitos mais...

VMM: A memória e a representação da guerra civil estão presentes na sua poesia. Por quê? Há, na sua poesia, uma atitude de poetizar a dor para ultrapassá-la?

GJ: Embora não tenha sido militar, vivi “a guerra dos 16 anos” muito de perto. Era natural ver prisioneiros da RENAMO em jaulas na via pública, feridos nos hospitais, tiros de morteiros e rajadas a menos de 2 quilômetros; muitas pessoas que viviam nos arredores vinham dormir na cidade ao fim da tarde; sob o som do recolher obrigatório, a partir da meia-noite, presenciávamos o pânico silencioso de toda a gente. Isso tudo durante muitos anos. Como professor, fiz dois treinos militares... Então, escrever (poemas, sobretudo) funcionou como que uma terapia... E, sendo em partilha, como uma terapia de grupo... Lendo mais tarde *O agora e o depois das coisas* (1990-1992) – meu primeiro livro –, vejo que a guerra está lá, e, de fato, poetizá-la terá ajudado a ultrapassar a dor e as frustrações que, com certeza, ela criou.

VMM: Como melancolia e amor convivem em seus poemas e qual a significação desses sentimentos na sua poética?

GJ: A melancolia pode surgir, provavelmente, como forma de exteriorizar o ambiente em que se vive nesta terra onde nasci e vivo, Inhambane. Cidade muito pequena, quase uma ilha, muito tranquila e, indubitavelmente, maravilhosa. A recorrência ao amor poderá ser um ponto de fuga a essa mágoa, desilusão, frustração? Uma bola de oxigênio? Um placebo?

VMM: Como vê a sociedade moçambicana hoje? E a literatura moçambicana?

GJ: Vejo uma sociedade “democrática” que vive sob um regime monopartidário. O Estado e as suas instituições estão completamente partidarizadas. Há toda uma “cegueira”, reflexo do medo que paira sobre as pessoas. Medo de exteriorizarem o que de fato sentem e querem. A capa da democracia é para os olhos dos doadores. Não há um investimento efetivo na educação, que penso ser a base para a liberdade, libertação de um povo. Passamos do socialismo para um capitalismo, saltando, ignorando etapas. Vejo Moçambique numa fase de enriquecimento duma pequena minoria, direta ou indiretamente, ligada ao poder. Enfim, este

tema tem pano para mangas..., mas, como dizia o outro, o pessimismo é o otimismo esclarecido!

Em relação à literatura, Moçambique é um país de poetas, embora note que já se começa a publicar mais prosa. A edição de obras literárias continua difícil. Sendo baixo o poder aquisitivo do leitor, torna-se, aos olhos do editor, inviável a edição de novos escritores. A via para a publicação continua a ser por meio de concursos literários, na sua maioria. Começa a surgir uma preocupação de se reeditarem os autores consagrados. Enfim, julgo que a literatura vai pelo seu próprio passo...

VMM: Você tem algum livro novo em mente? Pretende continuar a escrever poesia?

GJ: É na poesia que me sinto mais à vontade... Estou agora a terminar uma série de quadras, que, em princípio, se chamará *Da pele do rosto (ou monólogo para os pés)*.

VMM: O que significa ser poeta para você?

GJ: Sinceramente, não me sinto nessa pele. O que mais me fascina, na poesia ou no poema, é como uma palavra simples, em determinado contexto, pode ter tanta carga semântica, a ponto de criar, provocar sensações, sentimentos...

VMM: Aborde algum assunto que julgue significativo e que eu não tenha sido focalizado nas perguntas desta entrevista.

GJ: Julgo que as perguntas são bastante abrangentes! Espero que a tenha satisfeito. E que esta entrevista lhe seja útil para o trabalho que está a fazer. Sobra-me, apenas, agradecer-lhe que se tenha debruçado sobre a literatura moçambicana, em geral, e sobre a minha poesia, em particular. Fico-lhe muito grato!!!

Rio de Janeiro, julho de 2010.

Entrevista recebida em 25 /03/ 2011 e aprovada para publicação em 21 /04/ 2011.